

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА”**

**ВЕНЦИСЛАВ ЗАНКОВ
„ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА В ИЗКУСТВОТО НА ПРЕХОДА”**

АВТОРЕФЕРАТ
на
дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор”
по професионално направление 8.2. „Изобразително изкуство”,
научна специалност „Изкуствознание и изобразително изкуство”

научен ръководител: проф. Екатерина Русинова

София 2013

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА В ИЗКУСТВОТО НА ПРЕХОДА

ВЕНЦИСЛАВ ЗАНКОВ

(автореферат)

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод3
ЗАЩО ТЯЛОТО? Мотиви за проучване на появата и употребата на тялото на художника в периода на преход. Цели и задачи на изследването	
Глава първа5
ВРЕМЕВА РАМКА И СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКА ДИНАМИКА НА ПЕРИОДА. Кризи, промени и реакции. Понятието „Преход”. Началото на Прехода и кризата на институциите. Криза на репрезентативната свобода и освобождаване на телесното. Хроника на политическите промени и присъствието на човека на улицата като гражданин и като артист	
Глава втора18
ИЗКУСТВОТО НА ЖИВОТО ДЕЙСТВИЕ. ПЪРФОРМАНС, АКЦИЯ, ХЕПЪНИНГ	
Глава трета19
ГОЛОТО/СЪБЛЕЧЕНОТО/ОГОЛЕНОТО ТЯЛО. БОДИАРТ	
Глава четвърта21
ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА: НАЧИНИ НА УПОТРЕБА	
Като инструмент за действие (пърформанс, хепънинг, action): присъствието на тялото в социалното поле. Човек на улицата	
Като поле на артистична практика (място на действие, сцена): присъствието на социалното в полето на тялото	
Като обект: на самонаблюдение, самоизследване. Определително на /собственото/ тяло - дистанция на погледа и обективация през (обектива) окото на камерата (видео, фото, аналогово и дигитално зрение)	
Като изразно средство: чистото присъствие на тялото като език	
Глава пета31
ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА И НЕГОВИТЕ ТЕМИ. ВЪПРОСЪТ ЗА ГРАНИЦИТЕ И ТЯХНОТО ТЕМАТИЗИРАНЕ ЧРЕЗ ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА	
Социално/екзистенциално/ежедневно. Социалното през баналното телесно -храна, секс, смърт	
Тяло Консумация и изкуство / консумативно общество	
Психичното тяло	
Тяло, пол, артист (Gender изследване на пола; идентичности и тяло)	
Технологичното като социално. Дигитално и виртуално тяло. Биотяло. Тяло и технологии	

Тяло и медии (масмедии и нови медии)

Политика, тяло, религия

Тялото между локалното и глобалното, между център и периферия

Ролеви идентичности

Тялото и политическото

ОБОБЩЕНИЕ, ИЗВОДИ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ47

ПРИНОСИ48

ПРИЛОЖЕНИЯ49

- Библиография
- „1:1 - Расим говори” - интервю с Красимир Кръстев – Расим
- „Невидимото психологическо тяло” - интервю с Петер Цанев
- Хронология на артистичните събития в периода 1989-2007, свързани с темата

УВОД

ЗАЩО ТЯЛОТО? Мотиви за проучване на появата и употребата на тялото на художника в периода на преход. Цели и задачи на изследването

Настоящият анализ цели разкриването на съвременната социално-политическа ситуация през погледа и перспективата на промените в изкуството в България в един драматичен, динамичен и противоречив период на преход. Паралелите между кризите на репрезентативната власт и появилите се артистични практики в отказ от репрезентативното и миметичното в изкуството са във фокуса на това изследване. Налице е намерение да се представи важен и интересен дял от съвременното ни изкуство, отнасящ се до жанрове като пърформанс, бодиарт, акция и хепънинг видео и фотоизкуство - и както на базата на собствения ми опит, практика и участие в процесите на изкуството през този период, така и от дистанцията на времето - да се осмисли и теоретизира опитът на артисти, използващи тялото си като поле на артистично действие, средство, среда и инструмент в своето творчество. Задачата пред тази работа е да изследва как присъства артистичното, физическото и психично тяло на артиста като изкуство и антиизкуство и как художникът мисли, разбира и ползва тялото си като метафора, обект, място на действието и краен художествен продукт. Една от водещите идеи е да проследи как присъства тялото на художника в социално-политическите промени в ясно обозначена времева рамка - 1989-2007, наречена „преход”.

Изследването не е история на тялото на художника в изкуството на Прехода и не се занимава със сравнителен анализ в позиционирането на присъствието на тялото на художника в общия поток на изобразителното изкуство през последните 20 години.

Фокусиран поглед с рамка „тялото на художника и неговите употреби в изкуството на прехода” е липсващо, но съществено звено в разбирането на ролята, мястото и развитието в изкуството на фона и във връзка със състоялите се обществени процеси, като предлага специализирано проучване на такива артистични практики, където тялото на художника се появява извън репрезентативните си функции като инструмент, средство и среда на артистична дейност в пряк отговор на действителността.

Проучването не се занимава с явления, засягащи тялото на художника с репрезентативен за изкуството характер и в този смисъл не включва автопортрета като част от портретния жанр.

«Тялото на художника в изкуството на Прехода» се опитва едновременно да анализира появите и присъствието на тялото на художника в социално-политическото и художествено пространство, както и времето на това пространство, минаващо през тялото на художника като художествена дейност. Как и защо артистът през собственото си тяло се свързва със света, разбира го и го променя.

Тялото на художника по времето на социализма отсъства. Висшето, нетленно и единствено допустимо тяло при социализма е мумията на Георги Димитров. Тоталитарната идеология изсмуква органиката на тялото – чувстващото, изтерзаното, наслаждаващото се, живото тяло, разтваря го до неразличимост в колективното тяло (на Партията като единствения и ултимативен представител на Народа). Допустимата телесност е колективизираната такава, фокусирана в събирателния репрезентативен образ на Героя на социалистическия труд. Идеологизираната телесност е винаги

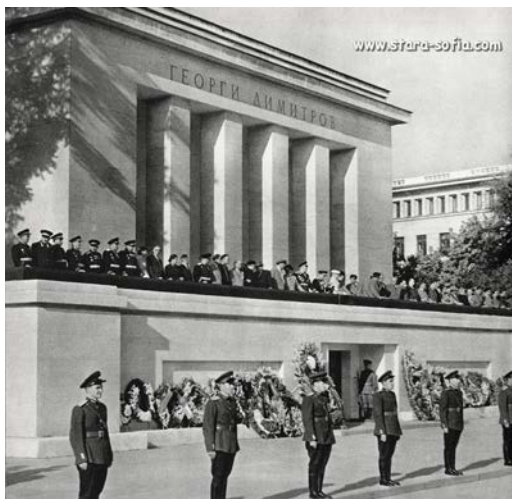
репрезентативна и препраща към върховното репрезентативно тяло – тялото на вожд и учителя на българския народ Г. Димитров – неговата мумия.



Мумията на Георги Димитров

Мавзолеят става център на тоталитарния култ към Георги Димитров като "вожд и учител на българския народ" и част от държавния церемониал в НРБ през периода 1949-1989 г. Тук по протокол чуждестранните делегации полагат венци при посещение в страната, а партийно-държавното ръководство от трибуната му приема манифестациите и парадите на официалните празници.

Неразложимостта, вечността на идеолога и вожд на българския народ, препращайки към другото неразложимо тяло, това на комунистическия идеолог Ленин, е и в основата на символния порядък на социалистическия строй и гарантира неговото възпроизводство в пряка връзка – чрез ритуали на възпроизводство на символната власт – паради и манифестации. Недостъпните и неприкосновени тела на партийните ръководители, издигнати на трибуната на мавзолея, са пряко и живо продължение на тялото на вожд, положено там, зад тях.



На трибуната на мавзолея на Георги Димитров членовете на Политбюро на ЦК на БКП приемат (някакъв) парад

Тялото на първия български комунистически лидер остава в мавзолея до август 1990 г., когато то е кремирано и погребано в Централните софийски гробища. Мавзолеят е разрушен по заповед на строителния министър от правителството на СДС през 1999 г. след проведен национален дебат.

Кремирането на тялото на вожд Георги Димитров маркира сърцето на кризата на репрезентативното в настъпилите промени в социално-политическото пространство.

До политическата промяна през 1989 тялото на художника в публичното пространство става видимо като обект, изразно средство, инструмент и поле на артистично действие в тоталитарното културно пространство под влияние на на съветската Перестройка 1986-1987. Акционизмът по това време има двойствен характер – едновременно е «във» и «извън» официалните художествени структури. Под шапката СБХ и в резултат на промените в културната политика на Комунистическата партия се легитимира някаква форма на «домашен авангард»¹ в туширане на конфронтацията между «официално» и «авангардно» изкуство.

За пълноценното разбиране на процесите както в изкуството, така и в социално-политическата сфера през последните 20 години вниманието се насочва към изледване на онези жестове и артистични актове, които загърбват репрезентативността, като отговарят на кризите на репрезентативност - политическа и институционална, с идеята за чисто присъствие [presence] като изкуство.

ГЛАВА ПЪРВА

ВРЕМЕВАТА РАМКА И СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКАТА ДИНАМИКА НА ПЕРИОДА. Кризи, промени и реакции. Понятието „преход”. Началото на Прехода и кризата на институциите. Криза на репрезентативната свобода и освобождаване на телесното. Хроника на политическите промени, директното изкуство и директна демокрация. Хроника на артистичните действия.

Преходът?

Какъв период от време следва да се счита за „времето на Прехода”? От една страна, процесите на промяна започват преди 10.11.1989 както в политическия живот, така и в културата под влияние на Перестройката, която тече в тогавашния Съветски съюз начело с Горбачов. От друга страна, промяната на 10 ноември се описва като вътрешнопартиен преврат в редовете на комунистическата партия, за който няма никакви заслуги дисидентското движение през този период, още повече че то не е ясно обособено, а и от перспективата на времето дисидентството е отчасти компрометирано с присъствието на хора, сътрудничили на ДС.

Формалният край на „преходния период” би трябвало да се бележи от присъединяването на България към ЕС на 01.01.2007, въпреки че икономическите показатели на развитието на нацията са несравними с тези на останалите членки на ЕС, а относно социално-политическата сфера продължават да излизат доклади от Европейската комисия за различни проблеми по висшите етажи на изпълнителната власт и в правосъдната система и след тази дата. С приемането на България в Европейския съюз държавата е разпозната като правова и демократична, с многопартийна система и устойчиво управление и пазарна икономика.

Предложената периодизация на времето на прехода е неочаквана и се опира на драматичните катаклизми и кризи на властта, разглеждани и като кризи на репрезентативното (представителната демокрация) и артистичните реакции в такива кризи като непосредствено и директно изкуство, оголено изкуство на оголения живот.

¹ Попов, Чавдар. “За промяната в художествения модел”, сп. “Изкуство/Art in Bulgaria”, бр. 2/1993.

1989-1994 може да се приеме с рамка началото на прехода, отбелязан с 10.11.1989, до средата да 90-те с акции, хепънинги, инсталации, резюмирани с финал в първата годишна изложба „N-форми - реконструкции и интерпретации” на новосъздадения Център за изкуства „Сорос”, 1994.

7 юни 1990 митингът на опозицията на Орлов мост – непосредственото присъствие на тялото на народа без и извън репрезентацията на властта. Такова събиране на маса хора остава единствено по мащаба си в историята на България. Според различни източници хората, присъстващи на този митинг, са наброявали между един милион и милион и двеста хиляди души. Художествената активност е част от гражданската. Списъкът с неформални художествени акции през този период е наситен с имена и събития (вж. приложението „Хронология на артистичните събития 1989-2007”).

Началото на прехода задава кризата на институциите като криза на репрезентативността в социално-политическия и културен живот. Няма какво да се репрезентира, няма защо да се репрезентира, няма на кого да се репрезентира. Старото е невалидно, новото не е изградено. Единственото актуално изкуство става живото изкуство или изкуство на живото действие, при което се стопява границата между изкуство и живот, изкуство = живот. А непознаваемият инструментариум на политическото оставя митингите като единствено възможни акции - единствената възможна политическа форма - пряко, видимо масово присъствие на плът, тела в срива и в кризата на репрезентативното в социално-политическото пространство - пряка връзка между тялото на народа и властта в акт на директно присъствие.

Темата за създаване на хоризонтални връзки между художниците и групите, въобще на “хоризонтална организация на художествения живот” и разграждането на пирамидата на властта, става принцип, на който се основава учреденото през 1990 сдружение “Изкуство в действие” с манифест - „изкуството да излезе сред хората на улицата и директност в изкуството”² (извън репрезентативните функции на институциите - галериите и музеите, концертните зали, театрални салони). Името на сдружението ясно определя случващото се в изкуството.

„Сътворение”, юли 1991, и сдружение „Изкуство в действие”³.

Пренаписването на Света започва с неговото Начало, отначало, с нови цели и нови изразни средства - върху развалините на отминалото време и социален строй, определени като „негативни зони”, метафора на които се оказва разпадащата се,

² *Леседра* – Съвременен българско изкуство. Т. 2, С., 1994, с. 244-247.

³ Сдружение “Изкуство в действие” възниква на базата на консолидация на лидерите на няколко от основните авангардни групи в края на 80-те години на XX век. Учредено е през април 1990, като съучредители са: Добрин Пейчев и Орлин Дворянов (група “ДЕ”), Даниела Ненова и Александър Пожарлиев (група “Пърформанс”), Димитър Грозданов (група “МА”), Велико Шербанов и Вяра Грънчарова (група “Кукувден”), Албена Михайлова (група “РББ”), Вячеслав Ботев (група “Хермес”) и Дияна Попова (индивидуален автор). През май 1991 година са приети: Любомир Велев и Светослав Битраков (група “СЛАВ”), Николай Иванов (група “ОМ”), Емил Вълев (група “Виолетов Генерал”), Климент Атанасов (галерия “КА”), Ани Хорисян (“Арт кино”), Венцислав Занков, Александър Райков, Георги Ружев. През 1990–1993 г. дейността на сдружението е свързана главно с авторските изяви на съучредителите. През този период на четвъртия етаж на сградата на Съюза на демократичните сили на бул. “Дундуков” 49 е открита галерия “Изкуство в действие”. Реализирани са и редица артистични проекти в алтернативни пространства, като хепънинги в изоставената бирена фабрика “Прошеково пиво”, старата сграда на КАТ в София и др. След 1993 „Изкуство в действие” функционира предимно чрез организираните от артпедагогическия си екип младежки програми, в които участват много млади автори, студенти и ученици. Голяма част от старите автори напускат сдружението. Фокусът върху артпедагогиката и младежкия обмен по програми е извън ползването на настоящия текст.

изоставена сграда на Бирената фабрика на ул. „Сан Стефано” точно срещу сградата на Националната телевизия - място, където се състои и едноседмичният хепънинг „Сътворение”. Новите цели - директно и непосредствено общуване между публика и артист, съпреживяване на процеса и акта на творчество с новите изразни средства, обобщени в изкуството на живото действие.

В началото на Прехода плахостта от неяснотата от сполетялата обществото промяна на 10.11.1989 бързо е изместена от еуфорията от неочакваната свобода. Карнавалното, „купонът” е определящото за осъществяването на хепънинги. Едновременно с преживяването на тази свобода и освобождаването на тялото на художника в многобройните проведени акции се случва рязкото навлизане на обществото в социално-икономическа криза, празни магазини, инфлация и режим на тока, съпроводена с институционална криза, довела до личностни и екзистенциални кризи, свързани със загубените от смяната на системата устойчиви идентичности и все още липсващи нови, адекватни на времето. Какво се случва на тази граница на агонията между още неумрялото и още неродилото се време? Мотивът за обществения контекст, за драматичния трус, който преживява съзнанието в периода на прехода, се материализира в собствения ми артистичен опит оттогава в цикъла *Limes Agoniae* (Границите на Агонията) с начало трите действия „Червено” 1991-1992, минал през акция в клиниката в кв. „Орландовци”, който завършва с пърформанса “Бифтекът и пържените картофи” (11 февруари 1992). „Това е „първият същински опит в темата за битието на тялото и телесността в българското неконвенционално изкуство, който за известен период от време остава единствен и самотен”⁴, както отбелязва Р. Руенов.



В. Занков „Границите на агонията” - част първа, октомври 1991, клиниката в кв. „Орландовци”, София

С това как се заявява тялото на художника като инструмент за действие се описва по един директен и недвусмислен артистичен начин социалното пространство с характерните за времето динамика и процеси. Тялото е продукт на социалното поле, а тялото на художника е едновременно с това и **метафора** на това социално поле.

В. Занков, „Червено 1”, Докторската градина, февруари 1991

В краха на ценности и системи единственото присъствие на художника може да е гол и в кръв. Празните чаши за отпразнуване на демокрацията се пълнят с кръв, кръв се разлива по бялата покривка; снегът почервява, пропит с кръв, пружина от легло, хирургически инструменти върху нея, изцапаните с кръв бели дрехи на човека се

⁴ Р. Руенов, Акционистки художествени практики в България. Възникване и развитие. Дисертация. Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2011 година.

захвърлят там. Художникът остава гол, не се самозапалва - залива се с кръв и пада върху снега. Пара излиза от горещото му голо кърваво тяло.



В. Занков, „Червено 1”, 22.02.1991, Докторска градина, София

Използването на понятието „авангард” за описване на процесите и явленията, излизачи извън конвенциите на нормативното изкуство през този начален период от време, се оказва убедително. Убеденост, която “(...) бихме могли да охарактеризираме чрез нагласите, които възникнаха около фокуса на промененото съзнание за време. То се разкри в пространствената метафора на преден пост, т.е. на един авангард, който се е оказал захвърлен като разузнавач в непозната област, изложен на риска от внезапни и шокиращи срещи, който завладява едно все още неокупирано бъдеще и трябва да се ориентира, т.е. да търси посока в една все още топографски неоразмерена местност”, както пише Хабермас⁵ по отношение на дадаистите, сюрреализма и авангарда от началото на 20. в. Актуалността на този цитат по отношение на художествените процеси в България след 1989 и началото на 90-те ни захвърля, от една страна, назад във всеобщата история на изкуството, от друга, реабилитира артистите и събитията на българския авангард, обявени по-късно като „вторични” спрямо същата тази история, като достоверни и автентични на локалното време, чийто продукт са.

⁵ J. Habermass, Die Moderne – ein unvollendetes Project, Leipzig: Reclam, 1990, S. 32-54.

1994-1997

Второто поколение, заявило се приблизително в средата на 90-те, се свързва с неорадикалните тенденции, разглеждани като нов опит за създаване на неоавангардна ситуация, която за разлика от първата не е реакция на отгласване от комунизма. Тя се ражда в специфичните условия на патологиите на Прехода: мутри и открита престъпност, разпространето на „борческите“ структури ВИС, СИК, «Мултигруп» в социалното и икономическото пространство, в ежедневието на гражданите. Влизането на БСП с министър-председател Жан Виденов в управлението (1994), което довежда две години по-късно до фалит на държавата и хиперинфлация (1996-1997). Развиват се форми като видеоарт, фотография, бодиарт. От 1994 тръгва непосредственото присъствие на насилието без (извън) репрезентативността на властта с нейните институции, закони и символи, материализирано от силовите групировки. Художниците отразяват тази социална атмосфера директно през телесността - в бодиарт, пърформанс, акция: **“Човек на улицата”** (1995) на Борис Сергинов; **„Автопортрет с цигара”**, **„Дрога”** (1995) и **„Корекции”** (1996-1998) на Расим; **„Подходящият костюм”**, Хубен Черкелов (1996).

Скъсването с традиционното изкуство като несъстоятелно спрямо актуалността на настоящето се заявява радикално в манифеста на група XXL, написан още през януари 1995, а през 1996 групата създава галерия XXL на площад „Македония” № 2 в София. Тя е закрыта след изложбата „Антисакс. Ново политическо изкуство” през 2003, по-голямата част от авторите емигрират, но връзките между тях никога не се разпадат.

Започвайки с „Дрога” и „Автопортрет с цигара” през 1995, с „Корекции 1” (1996-98) Расим става българския художник, който най-системно и откровено се занимава с телесното и моралното, отразявайки във видеопърформанси фрагменти от реалността. В артистичните практики на Расим е налице трансгресиране на реалността по безпрецедентно смел за нашето изкуство начин: сублимирането на идеята става чрез тялото и поведението на художника. Обществено-политическото е пречупено през интимността и телесността.



Расим, „Корекции”, 1996-1998

Хубен Черкелов, „Подходящият костюм”, 1996⁶.

Костюм, подходящ за мутантите на прехода - специално ушит с издължени ръкави, препращащи към пропорциите на човекоподобните маймуни – в този подходящ на времето си костюм художникът се чувства, меко казано, некомфортно, неудобно. Движенията на тялото на артиста са затруднени, Ходенето е трудно, защото подметките

⁶ „East-West changing cultures” – September 14-November 14 1996, Bulgaria, Gabrovo, изложба и каталог.

на обувките са от олово. Демонстрацията, „ревюто“ на този подходящ костюм - последна мода, е 2 часа и 15 минути разхождане по улиците и градинките на Габрово.



Хубен Черкелов, „Подходящият костюм“, 1996

1997 -2001

Икономическата криза 1996-1997 бележи ново начало в политическото и икономическо развитие на държавата. Валутен борд, дясно управление, приватизация. Проатлантически политически курс.

Икономическата и последвалата я политическа криза извеждат на преден план в кулминационен момент и като главно действащо лице телата на гражданите в пряк сблъсък с властта, като на 10 януари 1997 е превзета сградата на парламента. Представителната демокрация не репрезентира новите реалности. Символният порядък на властта е нарушен, налице е, макар и за малко, чистото присъствие на масите без представители, а политиците следват (догонват) събитията.



10.01.1997 Протести пред сградата на парламента и на площад „Ал. Невски“

1997: Габриела и Борис Сергинови, "Да повръщаш (на) червено" – Краков.

Пълзейки, те изядат огромно количество оцветени в червено макарони. След това голите им тела мъчително се гърчат, докато ги повръщат. Знаков пърформанс от средата на 90-те, когато страната е доведена до ръба на безумието от управляващата политическа класа...



Габриела и Борис Сергинови, "Да повръщаш (на) червено" – Краков, 1997

1997: Първият „*Sofia underground*” фестивал на пърформанси и акции с куратор Руен Руенов. Кризата в държавата води до радикализиране на изкуството, което отново се отказва от провалените форми на репрезентация и пълни подземията на етаж минус 2 на НДК с плът – всички присъстващи се превръщат в ъндърграунда на София, скъсал с официалните политики на държавата.

Емблематичен за този период, извел на преден план не само духовното, но и физическото оцеляване като проблем, е пърформансът на Борис и Габриела Сергинови, проведен в рамките на същия фестивал през 1998. Метафоричното в заглавието на акцията „**Като няма пари за култура, яжте лайна!**” се взривява, като в музикален експес художниците ядат буквално собствените си екскременти. На видеодокументацията на пърформанса се вижда момиче от публиката, което съпричастно поглъща от предложените ѝ за споделяне лайна – шокиращо, но и разбираемо съучастие – оголеността на екзистенцията е екстремна, отношението власт - популация крайно садомазохистично, поведението на художниците, участващи в акцията – също. Облечени в типични садо-мазо черни латексови костюми, размазват телевизори с боен чук. Режещи машини и бормащини са част от звуковата среда.

Радикализирането не е само в областта на визуалните изкуства, кризата в институционализираната култура предизвиква директна среща на изкуството с хората на улицата в **актьорските среди**. С „**НАРОДЕН ТЕАТЪР, А НЕ "НАРОДЕН ТЕАТЪР"** (1997) започва манифестът на група за градски изследвания със средствата на изкуството X-TENDO, който по патетика напомня манифеста на групата XXL (1995) и последващия (2005) манифест на групата Ultrafuturo. И става дума за директно изкуство: *...В момента театърът у нас има нужда от разтърсване. Може да се поучим от примера на Барба. Нашият театър е мъртъв. Няма никакво развитие и не е различен от театъра, който се е правел у нас преди 30 години. Само хората са различни. Театърът, който се разиграва пред очите ни всеки ден е много повнушителен, реален, интересен и образователен... Истинският театър е навън - там е истинското, реално действие... Театърът не е само за ценители на изкуството и сноби - той е за всички...* (X-TENDO, 1997)



Борис и Габриела Сергинови, „Като няма пари за култура, яжте лайна!“, 1998, Sofia Underground, НДК

Метаморфозите на идентитета произвеждат репрезентативните художници на „различието“ – промотиране на политически коректното различие през фондации като Център за изкуства „Сорос“ с проведени годишни изложби – „Art ex Natio“ (1997), «Формално – неформално» (1998), „Културно – субкултурно” (1999).

...След годината на промяната – 1989, модерното изключване на незападни художници прие изтънчени форми. Можем да говорим и за псевдовключване, което принуждава другите да разкриват произхода си като контекст или етикет за идентичност, който им дава правото да присъстват на западната художествена сцена. Пазарът им оставя само избор между безусловното приспособяване (говори се дори за Service art) или признанието, че са външно и мирогледно различни. В битката за внимание и признание такива художници се допускат само заради това, че представят позицията на различие... (Х. Белтинг)⁷.

Импорт-експортното в съвременното изкуство се ориентира по приоритетния внос на капитал под формата на донорски програми за специфични теми и приоритети, с което де факто се извършва и внос на приоритети, които точно поради своя актуален „западен” характер са и най-успешно експортираните като съвременно българско изкуство не само на Прехода, но и към днешна дата.

Един от лидерите в употребата на експорт-импортните механизми на адаптивно концептуализирано „изкуство” е Лъчезар Бояджиев.



Лъчезар Бояджиев „ГастАртбайтер” 'GastARTbeiter', 2000. Digital Print, 210 x 510 cm

В „ГастАртбайтер” Лъчезар Бояджиев разследва поцеса на създаване и трансфер на културен и икономически капитал, като представя себе си като инструмент, средство, основа за размяна на валута. В по-широк план – потоците от културен и финансов капитал преминават *през* него (като артист). Нищо обаче не се споменава за комисионите при трансферите в дейността му като гастарбайтер⁸ в културния сектор, като временно пребиваващ за усвояването на средства. Той е едновременно употребен и употребяващ. Настъпило е време, когато усвояването на средства става изкуство, а писането на проекти – жанр в изкуството. Плаща се, оценява се проект, а не резултатът от него, резултатът се отчита.

⁷ Х. Белтинг, Какво означава СЪВРЕМЕННО? – ЛИК, ноември 2010 г.

⁸ Работник – мигрант с временно пребиваване - „гурбетчия”.

През този период вследствие на строгото проатлантическо военно-политическо ориентиране на страната се развиват дългосрочни донорски програми, отнасящи се до „европеизиране” на социалните и културни приоритети на обществото - като внос на парадигми за развитие чрез щедро финансиране на българските *think-tanks*⁹. Широко навлиза езикът на проектите. Вносът на проблематики чрез приоритетно финансиране започва да променя фокуса на артистичните практики. Кризата на идентичност или подмяната на идентичности в Прехода отваря финансиран път да се мисли и половата идентичност като различна от родовата. Критиката на репрезентативността в държавен, политически, социален и културен план през женския артистичен опит довежда джандър тематиката в действие, въпреки че сред художниците през този период (1997-2001) няма заявени фигури на феминистки активистки.

2001-2007

През април 2001 г. България става първата балканска държава, която е включена в Шенгенското пространство, а българските граждани вече могат да пътуват в Европа без визови ограничения.

2000-2001: Комуникация между артисти Изток - Запад – „Фронт за комуникация” – Пловдив. Годината на чудесата, Симеон Втори премиер. Бившият цар се пре/върща в настоящ министър-председател. Внос на символна власт. Двете кули. Реално усещане за глобализация. „Следдипломна квалификация” и „Очакваме включване” на Илиян Лалев. Глобализация, развитие на технологиите и новите медии и консумативното общество. Политики на идентификации. Криза на идентичността и консумации на идентичности. *Hard&soft* на Олег Мавромати. Идентичност и автентичност – реална и/или виртуална. „Психология на тялото”, Петер Цанев и неговите «халюциниращи обекти». Регионални и национални идентичности, спонсорирани проекти, конференции, регионални срещи. Време на компромиси и личностни кризи намират своя художествен еквивалент - „Мигрена”, „Симптом” на Аделина Попнеделева.



Аделина Попнеделева, „Дребни компромиси”, 2001

⁹ Д. Лаверн, „Експертите на Прехода. Българските think-tanks и глобалните мрежи за влияние”, С., „Изток-Запад”, 2010.

„Видеоинсталацията „Дребни компромиси“ е от два монитора, разположени един срещу друг, на единия аз плюя, на другия получавам същата субстанция върху лицето си”, споделя художничката. - „Авторът плюе на себе си, плюе на лицето си, с което прави своето обобщение върху „стратегията на успеха” в социален план през този период”.

В хоризонта на глобалното и линеещото локално, в абсурдно настояще, неясно бъдеще и „славно” минало - кризата на личното и колективно автентичното отваря полето за самоопределяне, което напомня фиксирането на нацията по време на националсоциализма в Германия. **Blut und Boden** – кръв и земя, чистата кръв на расата и земята, която ѝ принадлежи. И двете определени с акта на раждане *nascere, natio*, се актуализират, когато последният с царска кръв във властта - Симеон Втори – се проваля като управляващ.

През 2004 г. се основава *Ultrafuturo*, радикална група художници, за която собствената им кръв е гаранцията за чисто, разбрано като автентично и антибуржоазно¹⁰, но и постхуманистично изкуство, визиращо присъствието и равнопоставеността на машината. Равенството, поставено между машина и човек, е равенство и в обратен ред - човекът е машина. Учредяването на националното движение се разиграва като перформанс на ъгъла на ул. „Милин Камък” и ул. „Кокиче”, София, на 12 октомври 2005. - „Ако си истински българин, ела и стани част от учредяването на националното движение Ултрафутуро”¹¹.

През същата година се появява партия „Атака” – българска партия, създадена на 17 април 2005 г. в София, официално регистрирана в Софийския градски съд през юли 2005 г. Тя се самоопределя като патриотична и националистическа, за която *Blut und*

¹⁰ ULTRAFUTURO: В РАМКИТЕ НА КРЪГА

„Какво се случи и какво не се случи в галерия “Кръг+ “ на 25.11.05? Непосредствено по време на официалното откриване членовете на групата – Катя Дамянова, Олег Мавромати, Мирослав Димитров и Антон Терзиев - затвориха в кръг говорителите, като ги «завързаха» с въже, пропито с кръв... Нашата кръв не е сексуален символ за лечение на старческа импотентност, каквато тя е за Херман Ничш! Ние нямаме нищо общо с виенския акционизъм и не изпращаме «поздрав към Виена»! Българското изкуство не е вторично по отношение на «виенското» (задграничното) и ако някой иска да изпраща поздрав на «учителите зад граница», да го прави отговорно и сам със съмишлениците си, но да не го приписва на цялата българска арт сцена! ... Политиката на бойкот, премълчаване, непосещаване и съзнателно омаловажаване се опитва да постави под въпрос съществуването на радикалното изказване в България. Публиката, изкуствоведите, журналистите съзнателно игнорират случващото се, държат се така, сякаш им е било платено за това. Това вакуумиране на общественото пространство, липсата на дискусия и отговорност за изреченото или написаното допринася за тоталната пасивност, неангажираност и чувство за малоценност и вторичност на цялото общество. Това поведение затваря изкуството в «собствения му кръг» и го превръща в импотентно мърморене на уморени от живота старци!

Ние сме млади! Ние сме живи! Ние използваме нашата собствена жива кръв, а не кръвта на стреснати, нещастни животни или темперна боя! Ние не си играем на Елевсински мистерии, ние говорим за неща, които се случват тук и сега!”

¹¹ „Ела да запишем имената си в историята! Ела и обяви себе си като част от Мирозданието! Ела и издигни своя глас на УЛТРАФУТУРИСТ!

Ние обещаваме на българския народ, че ще преобърнем цялата българска история и че славното бъдеще тепърва престои!

Защо днес няма личности като Левски и Ботев?

Защо българинът не се асоциира с Левски и Ботев, а предпочита да “надхитри света” като Бай Ганьо?

Защо превърнахме Левски в мъртвец?

Защо превърнахме Ботев в прогнила икона?”

Boden е очевиден принцип за фиксиране на идентичност, рефлектираща както в отношенията към малцинствата, така и в идеята за националното.

„Глобално-локално-национално” става все по-актуално и проблематично за артикулиране в очертаващата се перспектива на влизане в Европейския съюз.

2005: Катя Дамянова и „Ултрафутуро”, „Европейски език” - този пърформанс е посветен на невъзможността за независим изказ в глоболизиращата се Европа. Катя стои на площада пред Министерския съвет, на който се веят знамената на страните - членки на Европейския съюз. Миро пробива езика ѝ с игла, като по този начин блокира всяка възможност тя да може да говори. Видео е заснето и монтирано от Олег Мавромати. Фотография Антон Терзиев.



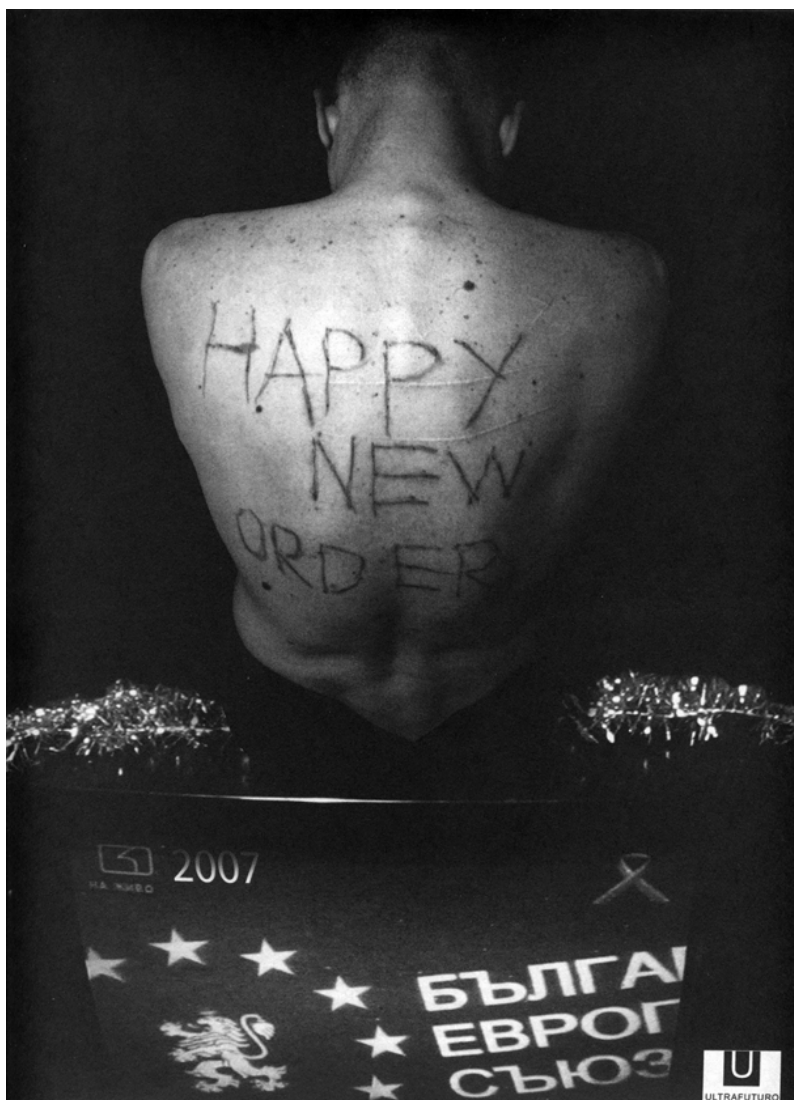
Катя Дамянова и „Ултрафутуро”, „Европейски език”, 2005

„Претопяването на най-близката ни история от времето на социализма в контекста на глобалното тържество на пазара и трудностите, които срещахме при запазването на собствената ни интерпретация на тази история, съхранението и реартикулирането на нови смисли чрез нея, продължаващото използване на черно-бялата риторика от времето на Студената война са обезпокоителни явления, поддържащи атмосферата на политически реваншизъм, започнала от края на 80-те. Болезнена е липсата на хибридно мнение, на нюанси между „лошия” комунизъм и „добрия” капитализъм, до голяма степен резултат от глобалното налагане на ценностната система на пазара и подчиняването на политически процеси като обединяването на Европа най-вече на икономически фактори. Ако тези явления не бъдат критикувани, ще се стигне до хомогенизиране или дори до промиване на мозъци и създаване на условия за ограничаване на свободата на словото и съответно на така желаната, но за съжаление свързана почти изключително със „свободния пазар” демокрация. Говоренето на „глобалния език” на пазара не винаги означава възможност за глобално разбиране” - е мотивацията на художничката.

С появата си *Ultrafuturo* става единствената и най-радикална формация на художници, от началото на XXI век, използващи телата си и кръвта си за заявяване на активна гражданска позиция като критика на провеждащата се социална и културна политика. Членове на групата са Боряна Роса, Олег Мавромати (основатели), Катя Дамянова, Антон Терзиев, Мирослав Димитров и Тройт. Те определят дейността си като интердисциплинарна, засягаща политика, технологии и пол (gender), а Боряна Роса става световноизвестен художник, работещ в областта на феминизма и социалния активизъм.

2007 - На 1 януари България става пълноправна членка на Европейския съюз.

Художественият коментар на това политическо събитие е разпространената по интернет новогодишна картичка честитка на Антон Терзиев („Ултрафутуро“) – авторът, гол до кръста, е седнал с гръб върху телевизор, на който на живо по националния „Канал 1“ излъчват символа на Европейския съюз с българския лъв, заобиколен от европейските звезди, в минутите на настъпващата 2007. На гръба му е ирзязано с бръснарско ножче **HAPPY NEW ORDER.**



Антон Терзиев, „Happy new year“, 2007

В годините на Прехода особено важно влияние върху развитието на съвременното изкуство оказват международни организации и фондации като „Отворено общество“ (Джордж Сорос), „Про Хелвеция“, „КултурКонтакт“ - Австрия, банки като Ерсте (Австрия). Внос на теми и проблематики чрез приоритетно финансиране: идентичност, Балкани, граници, Шенген, визи, малцинства, пол/gender, Изток - Запад, Център - Периферия. През 2000 навлиза и двойката „глобализация – мултикултурализъм“. Жанрови приоритети: класическите жанрове като живопис и скулптура не са в полезрението за сметка на новите медии, концептуалното и социално изкуство, инсталацията.

ГЛАВА ВТОРА

ИЗКУСТВОТО НА ЖИВОТО ДЕЙСТВИЕ. ПЪРФОРМАНС/АКЦИЯ/ХЕПЪНИНГ

Онтологично пърформансът се противопоставя на репрезентативните арт и културни норми като събитие, което не може да се повтори или поръча, купи, като ефимерен автентичен опит: **“реалното е презентното”** (присъстващото), докато не стане жанр – разпознаваем от културните индустрии; особен вид съвременно изобразително изкуство, чиято отлика е в прекрачването на границите на традиционните жанрове в изкуството и тяхното смесване, отхвърляйки чрез чистото присъствие репрезентативното в изкуството, като нарушава границите между изкуство и живот, изкуство и политика, изкуство и всекидневие, изкуство и религия. Пърформанс е не всяка художествена акция или изява пред публика, а само определен специфичен вид акции, които се занимават изключително или особено със сегашното време на тялото, върху което се концентрира формата на действие. В “Бодиарт и пърформънс” от 1974 на Lee Virgine [Лий Върджин] е застъпена тази теза. С това се открива възможността да бъде признато на тялото в пърформънса “една самостоятелност, която предхожда интенционално действащия индивид” (Judith Butler [Джудит Бътлър] в нейната теория *doing gender*).

Независимо дали става дума за акция, пърформанс, хепънинг или бодиарт, присъствието на пърформър, акционист (или група), идеологически мотивиран в артистичен смисъл художник, танцьор, музикант и т.н. е неизбежно в жест, действие, намеса, създаване на ситуация, присъствие, акт, акция – в действие в реално време и пространство, в което реалността губи своята недвусмисленост, с което се евокира ново познание за нея, придобива друг смисъл, което е послание. Привидната липса на художествена творба в класическия смисъл на думата е заместена от непосредственото присъствие, действие, контекст, послание на художника, като изгражда художествената форма, наречена изкуство на живото действие. В основата на това изкуство взаимодействието на елементите пърформър – идеология – действие – медии – познание създава произведението. Създава се една нова действена динамична „естетика”, която не е нито миметична, нито предписваща, нормативна, свързана с ценности и творби, а е чисто поезисна, флукуална, действена (акционна), незадължена да оставя артефакт. Скритото преди за публиката “произвеждане” на творбата се превръща в презентация на нейната процесуалност, в пърформънс. Творбата е самото изграждане на творбата - самият поезис става динамично произведение. Пърформансът функционира като **поезис** (продуциране, творчество) спрямо социалните норми, а не като мимезис (подражание) на вече готови форми на живот, поведения, неща и е непосредствено немедиализирано посягане (респ. сграбчване, улавяне) на реалното като такова. Според Peggy Phelan [Пеги Фелан] пърформансът “не допуска никакво символично възпроизвеждане” (*Unmarked* - неотбелязан, неотметнат) (1993).

Ото Мюл: *...садизмът, агресията, перверзията, жаждата за признание, алчността, шарлатанията, безсрамието, естетиката на клозета са морални средства срещу конформизма, материализма и глупостта. Аз съм срещу законите и обществените правила, които вече не са основани на действителността.*
(Виж албума: *Otto Mühl*, Cantz Verlag, 1998)

Насилието, включително насилието над себе си, самонараняването, нарушаващо табутата на целостта на тялото, става една от обесивните практики на бодиарта. Очевидно насилието над тялото е интуитивно схващано като

непосредствен опит за живота и следователно като атака срещу репрезентацията.
(Б. Манчев)¹²

В България първоначалният бум на акционизъм в широкия му смисъл стартира с консумиране на свободата от нормативното изкуство и тоталитарен начин на организация на живот, включително и художествения, и е в началото на 90-те. Между свобода и демокрация е положено равенство, като до правителството на И. Костов (1997-2001) се избягва публичното заявяване на пряката връзка между демокрация и капитализъм, като широко се ползва вместо това терминът „пазарна икономика”. За разлика от втората вълна на авангарда на Запад през 60-те, който е социално ангажиран и е в лявата част на политическия спектър и е критика на „БУРЖОАЗНОТО ИЗКУСТВО”, употребяването на личните свободи, индивидуални качества и способности като част от ценностната система на либералната демокрация, българският авангард и артистичните практики в областта на перформанса, хепънинга, акцията, бодиарта, в повечето случаи без да са артикулирани от авторите им идеологически, в този начален период на промени в съвременното българско изкуство са по същество прокапиталистически и има принципна и съществена разлика между тези български художествени практики и привидно аналогичните, вече отразени в западноевропейската история на изкуството на XX век.

ГЛАВА ТРЕТА

ТЯЛОТО. ГОЛОТО/СЪБЛЕЧЕНОТО/ОГОЛЕНОТО ТЯЛО. БОДИАРТ

От „голото тяло” и естетическия идеал – към съблеченото тяло и социалния идеал и неговата неяснота и невъзможност – до изоставеното на властта тяло и оголения живот.

В рамките на естетиката се говори за голо тяло, естетиката бораи с идеалите и идеалното (нематериалното), отнесено към представата за съвършеното, която препраща към идеята за божественото - то е трансцендентното. Голото тяло в различните периоди на изкуството транскрибира по различен начин актуалната идея за божественото в представата за красиво, като я материализира в произведение на изкуството. Голото тяло е репрезентативното тяло.

Кенет Кларк, един от големите и противоречиви критици на изкуството, вярва, че формите на голото тяло са един вълнуващ еквивалент на Тициановата божествена Венера, това са съвършените форми на изкуството, докато съблечените тела са просто техните потискащи еквиваленти от истинския живот.

Съблеченото тяло изцяло пребивава в иманентното и присъства смуцаващо в своето несъвършенство в ежедневието. Съблеченото тяло е изоставено, открито на социалното и носи неговите белези: с него се занимава етиката, нормата, законът и моралът. Съблеченото тяло е приоритетно в съвременното изкуство, като понятието „красиво” в много случаи е просто неприложимо при артикулирането на съвременни произведения. Съблеченото тяло е част от социалното поле.

Оголеното тяло е телесното, което може да не е съблечено, но е подложено на политиката, с което тя се превръща в биополитика (телата в концентрационните лагери

¹² Б. Манчев, Тялото – метаморфоза, С., 2007, с. 104.

не са голи, нито съблечени – те са оголени). Оголеният живот е същностен за съществуването на политиката – тя е разположена върху него и разполага с него.

Corpus тялото, е нещо двустранно, носител както на подчиняването спрямо суверенната власт, така и на индивидуалните човешки права и свободи (човекът е не само естествено тяло, но и тяло на държавата, т.е. на така наречената политическа власт), *Hobbes 3, с 1*

Оголеният живот за първи път е имплицитно регистриран като нов политически субект в документа, единодушно определян като основа на модерната демокрация: *writ* на *Habeas corpus* от 1679 (лат., букв. „имате тяло“, а „*writ* на *Habeas corpus*“ е класически юридически термин за писмено искане или нареждане обвиняемия или осъдения да бъде отведен **лично**, за да се реши дали е законно задържан или осъден). Този израз още през XVIII век обозначава задължителното физическо присъствие на индивида пред съда. Какъвто и да е произходът му, зад него не стои нито старото понятие за субект на феодалните отношения и свободи, нито бъдещият гражданин (*citoyen*), а чисто и просто едно тяло (*corpus*) (...)

Субектът на модерната политика и демокрация не е свободният човек с неговите прерогативи и статут, нито пък чисто и просто *homo*, а неговият *corpus*. Тази модерна политика и демокрация се заражда именно като отстояване и излагане на това «тяло»: *habeas corpus ad subjiciendum* (...) не е случайно, че по този начин зараждащата се европейска демокрация поставя в центъра на своята борба с абсолютизма не *bios*, окачествения начин на живот на гражданина, а *zoe*, оголения живот, в неговата анонимност, вписана в суверенното обявление (както продължава да бъде в модерното формулиране на разпореджанието [*writ*]: *the body of being taken... by whatsoever name he may be called there in* - тялото на задържания... независимо с какво име може да бъде наричан той). (Дж. Агамбен)¹³

Освобождаването на телесното в началото на 90-те е в контекста на «правото на живот ... на тяло, на здраве, на благополучие, на задоволяване на нуждите, „правото“, отвъд всякакви потискания или „алиенации“¹⁴ и води до бум на стриптийза и на всякакви форми на излагането му, мис «Монокини», мис «Мокра фланелка» и прочее. Случващото се през този период е концентрирано в документалния филм на режисьора Светльо Драганов за първата българска стриптийзърка от най-новата ни история - «Мис Валенти».

Съществена е разликата между това излагане на телесното и «събличането» на художника. Стриптизът в същността си не се занимава с голото тяло, а с начина, по който се разкрива и предлага, есенцията на което е зрелището на предлагането. В едно екстремно търсене в началото на Прехода, в току-що освободената от идеологии телесност формите на зрелищност са семпли, откровени и истински. От перспективата на времето дефиницията на Ги Дебор за «обществото на спектакъла», където спектакълът е «нивото на натрупване на капитала, при което той се превръща в образ», в условията на Прехода действа реверсивно – нивото на натрупване на образ се превръща в капитал, за което свидетелства чалга индустрията към днешна дата. Художествен коментар на българското общество на спектакъла - Даниела Костова като чалга певица – плакат към проекта «Жени на пазар/а/» (2002) на група «8 март».

¹³ Дж. Агамбен, „*Homo sacer*“, ИК КХ, С., 2004, с. 142.

¹⁴ Пак там

Точно в противоположната посока от тази на спекакъла се насочва тялото на артиста. «Бодиарт» е термин, обикновено използван да опише артистични практики, при които тялото на автора всъщност е носител и фокус на художественото послание. Обхваща широк спектър от творби от 60-те години на миналия век до днес и впечатляващо разнообразие от подходи. Тук попада изкуството на пърформанса, където тялото на артиста е директно въввлечено през импровизирани на момента или предварително режисирани акции, тук са хепънингите и сценичните представления. От друга страна, терминът се използва да означае артистични изследвания на тялото през рисунка, скулптура и фотография. Една от преобладаващите теми е, разбира се, свързаността на душа и тяло, често изследвана през работи, които представляват изпитания за физическата издръжливост, за границите на тялото и способността на душата да понесе болката. Бодиартът често откроява дълбоките и крайни състояния на тялото с акцент върху телесната субстанция или мотива за нахранването. Също използва контрасти като облечено/голо тяло, вътрешно/външно, част/цяло. В някои работи на тялото се гледа като на инструмент за езикова комуникация.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА: НАЧИНИ НА УПОТРЕБА

Като инструмент: за изказ (пърформанс, хепънинг и action): присъствието на тялото в социалното поле. «Човек на улицата», 1995, Борис Сергинов.

Като поле: на артистична практика (място на действие, сцена): присъствието на социалното в полето на тялото. „Последният клапан” – Боряна Росса.

Като обект: на самонаблюдение, самоизследване, предметяване на (собственото) тялото - дистанция на погледа и обективация през (обектива) окото на камерата (видео-, фото-, аналогово и дигитално зрение). *My beauty and my beast* - Нина Ковачева.

Като изразно средство: чистото присъствие на тялото като език. Перформативното тяло – Иво Димчев.

Присъствието на артиста в публичното пространство - Тялото го инсталира в корпуса на света, представлява го в света - в плът и кръв като corpus - от чистото присъствие до присъствие на действието като контрапункт на фигурата на художника в социално-политическото и медийно пространство като лице, овластено от степента на репрезентативност на неговото художествено творчество. Формите/начините на присъствие стават произведение на изкуството, променяйки недвусмислената реалност в двусмислена, присъствие телом, директно присъствие и намеса без опосредстването на артефакт, като самото то се превръща в произведение - в акция и пърформанс. А тялото става свидетелство.

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА КАТО ИНСТРУМЕНТ ЗА ИЗКАЗ

Употребата на тялото като инструмент се разбира в посока на ползването му като подръчно пособие (като например гребен, бутилка, дума, оръжие) при определени задачи и действия. Артистичният акт е налице, когато тялото се движи на и отвъд границите на неговата позната или традиционна употреба или когато познатото телесно се проявява в граничен социален, етичен или естетически контекст и успява да промени

пластовете на възприемане и осмисляне на реалността в непосредствен контакт със зрителя, който е в ролята на *свидетел*.

Как разбирам тялото? - тялото ни е естествена част от природната среда, наша естествена връзка и инструмент за работа с нея. За съжаление то се контролира от съзнанието, а последното иска да ни еманципира от природата. В този смисъл аз ползвам тялото си по-скоро като инструмент да осъществя свои идеи. Пърформансът като синтезна изразна форма е много подходящ за целта...
(Орлин Дворянов)¹⁵

Борис Сергинов, „Човек на улицата”, 1995 – акция на Борис Сергинов на бул. „Витоша”, която изследва публичното поведение във време на висока демонстративна брутална и организирана престъпност, олицетворена в „мутрата”. Присъствието на страха, отчуждението, недоверието на улицата изплуват в реакцията или липсата на такава към захвърлената на булеварда, до трамвайната линия, опакована и вързана жива човешка фигура (самият автор). Дълго време никой не смее да се доближи до гърчещото се увито тяло (на художника). Минувачите свенливо поглеждат или просто зяпат какво ще се случи. След около 20 минути един човек от зяпачите се претрашава и с джобно ножче реже въжетата, с които е омотано пакетираното тяло на артиста, функциониращо като инструмент за намеса в публичното пространство – улицата.

...Реакциите са буквални и абсолютно непресторени. Акцията има характер на улично произшествие, като същевременно е с ясни проекции на нещо "нередно" - насилие, опасност, тайна, беззащитност, зов за помощ и пр. Създава се ситуация на взаимодействие, случайният минувач досъздава смисъла и формата според собствените си реакции...
(Р. Руенов)¹⁶

Свободата на художника минава първо през човешката свобода, а тя е колективно и осъзнато действие, преодоляващо страха.

В **„Корекции 2” на Расим (2002)** хирургическите промени, извършени върху тялото на художника, го превръщат в инструмент за намеса в разбирането на света като взаимовръзки политика – тяло - религия (виж главата „Политика/тяло/религия”, както и интервюто с Расим, приложено към този текст).

Разгледаните по-нататък тематично акции на: Добрин Пейчев, **“Своевременно милосърдие”, 1997**; Илиян Лалев, **„Следдипломна квалификация”, 2005**; «Утрафутуро», **„Нито война нито мир” (2005)**, **„Напук на всички дяволи” (2006)**, **„Гражданска позиция” (2007)**; Иван Мудов, **„Трафик контрол” (2001)** разчитат тялото на артиста като инструмент за намеса в публичното пространство, с който редът на обичайно-ежедневното е поставен под съмнение. Нарушаването на повърхността на привидния порядък размества възприемането на реалността и започва да произвежда смисли, реакции и емоции извън рутинното живеене.

¹⁵ Съучредител и председател на сдружение "Изкуство в действие", в основата на навлизането на артистичните практики, касаещи пърформанса, акцията, хепънинга, бодиарта в началото на 90-те години на 20. в. Работи в областта на съвременното изкуство и артпедагогиката.

¹⁶ Р. Руенов, „Габриела и Борис Сергинови”, каталог, 1999, Център за изкуства „Сорос”.

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА КАТО ПОЛЕ НА АРТИСТИЧНА ПРАКТИКА (МЯСТО НА ДЕЙСТВИЕ, СЦЕНА, СРЕДА)

Артистичните действия са върху и в тялото на художника, то става лична художествена сцена на осъзнато преработване на колизиите от реалността, изследвана чрез действията на артиста върху собственото му телесно пространство, което се превръща в поле, на което във фокус се разкриват нови версии за действителността с възможност за нейното емоционално и интелектуално разбулване. Присъствие на социалното в полето на тялото.

Тялото като **място на действие** и поле на артистична практика – Расим

„Дрога” (видео), 1995, „свидетелства за появата на съвсем нов дискурс в нашето изкуство. Той едновременно е свързан с телесното и етическото, реалното и художественото в сложно преплитане на съставките” (Р. Руенов)

„Дрога” с продължителност един час и половина (галерия “АТА-Рай”). Цялото съдържание на творбата е как той се дрогира, като диша в плик със синтетично лепило.¹⁷

Мотивацията на Расим да се подложи отново на въздействието от дишането на лепило, от една страна, е да създаде вид автопортрет, на това, което е преживял в един период от своя живот, от друга – да види себе си отстрани, какво представлява тялото му по време на халюцинациите, предизвикани от дишането на ацетон. Така, обективиран от окото на камерата, се дистанцира, като превръща опита и преживяванията си в обект на наблюдение и изследване на това, което „се случва с тялото, защото вътре в съзнанието са страхотни пътувания и халюцинации - не могат да се опишат (...) Такива неща ми са се случвали наистина по време на халюцинации в „Дрога” – виждаш други неща, дори излизаш извън себе си някак си, наистина имаш чувството, че излизаш извън тялото при тия халюцинации” („1:1- Расим говори” интервю с В.Занков, 2013).

За първи път български художник се разголява до крайност, подлагайки на изпитание психофизическите граници на личността си, без да се срамува. На фона на битуващите дотогава нагласи и практики на автоцензура и вечно съобразяване с норми оголената истина на жеста на Расим има шоково въздействие. Това е прецедент - нищо подобно дотогава не е експонирано на българската сцена¹⁸ а тялото на артиста се превръща в поле на този психосоматичен експеримент, място, където се разгръщат в действие социалните дисбаланси в среща с личността Расим.

„**Корекции 1**”, 1996-1998. Художникът работи, изграждайки собственото си тяло под наблюдението на треньори и лекари и ползва напълно професионални методи в съответната област. Съвсем естествено критиката го нарича “новият Микеланджело”¹⁹, тъй като художникът се опитвал да постигне идеала за физическа красота, който са се опитвали да изразят безброй живописци и скулптори още от Античността, а нашият артист прави това не чрез класически изобразителни средства, а с помощта на собственото си тяло.

¹⁷ Подробности за този перформанс в: *Kostadinov, Boris. “RASSIM®”, в. “Култура”, бр. 25/ 21 юни 1996*

¹⁸ *Kostadinov, Boris. “RASSIM®”. - Култура”, бр. 25, 21 юни 1996 г.*

¹⁹ *Василева, Мария. “Расим”, в. “Литературен форум”, бр. 13/21 ноември 2000.*

*Не приемам обаче, че бягам от реалността. По скоро се опитвам да разбера влиянието ѝ върху мен, да я обработя. Чрез промените в тялото се опитвам да опиша реалността..*²⁰

Самонараняванията на тялото на артиста са жест и послание, сигнали за социална несправедливост и разкъсана социална тъкан, те са знак за отхвърленост, нехаресване, наказание, кастриране. Обществото те наказва през собствените ти ръце. Визуализиране на отхвърлеността в белязаното тяло - необходимост от носене на белезите на отхвърленото е то да стане видимо. Като видимо отхвърленото става част от системата, която го отхвърля. Невидимите травми от хищното социално изплуват на повърхността на кожата като белези. Самонараняванията са овеществяване, материализация на невидимото нараняване от (само)изключване от патологична социална реалност.

Съмненията за живост изискват от болката при рязането, дупченето на собствената плът да потвърди наличието на живот, реакция на акцията. Рекация не само вътрешна, психосоматична, но и като артистичен жест, насочен към оживяване на зрителя свидетел през шока от непосредствено видяното. (група Ultrafuturo, "Игра на смисли", 22.12.2005, дискуссионен клуб "На Тясно", Хамбара)

Тялото на художника е сцена на оголения живот, на която властта на биополитиката²¹ присъства и където попада и политизирането на пола²² като обект на стратегиите на властта.

Боряна Драгоева-Росса и *Ultrafuturo*, „**Последният клапан**”²³, 2004, Боряна Драгоева-Росса и *Ultrafuturo*, е пърформанс, свързан с влиянието на биополитиката и технологиите върху понятието „пол“ - социален и биологически. Символичният жест на зашиването на лабията е апел за преодоляването на пола като понятие, разделящо човечеството и създаващо потиснически властови йерархии. Революционните иновации в областта на биотехнологиите, които правят пластично не само разбирането за социален, но и за физически пол и създават хибридни тела и форми на сексуалност, са вдъхновение за този жест. Този пърформанс създава метафорично ритуално действие на слагане на край, отказване от пола като причина за конфликти.

²⁰ „Shut Up and Grow” С Rassim разговаря Марин Бодаков сп. „Алтера” Бр.4, Май 2005

²¹ Биополитиката по Фуко е политическата власт, която навлиза и контролира всички аспекти на човешкия живот, а биовластта е технология на биополитиката, която контролира населението като група, имайки власт буквално върху тялото. Основни биологически същности на човешкия вид стават обект на политически стратегии, част от генералната стратегия на властта. Биовластта е и контрол върху дисциплинирането на тялото по отношение на навици, репродуктивни практики, сексуалност и пр.

²² Със сигурност тази акция може да се разгледа в главата „Пол и идентичности”, но за мен е по-важно докъде може да се разпростре биополитиката в индивидуалните преживявания.

²³ „Последният клапан” е заглавие на статия на В. И. Ленин от 1905, посветена на Столипиновата аграрна реформа в дореволюционна Русия. Тази реформа е представена метафорично като последния клапан, който да изпусна налягането в котела на революционно настроената Русия. Тази козметична и популистка реформа според Ленин ще намали напрежението, но само за кратко. Това е последният отворен клапан, чието затваряне ще доведе до избухването на революционния котел.

Аз зашивам лабията си с хирургически конци. На главата ми е поставен сензор, който с помощта на електроенцефалограф отчита моя афект. Вторият канал на видеото от пърформанса показва визуализация на данните, заснети от машината. Това е първият пърформанс от серията зашивания и е свързан с манифеста на ултрафутуризма.

(Боряна Драгоева-Росса)

Полът трябва да бъде обявен за ненужен и особено вреден. Преодоляването на неговото значение за обществото трябва да бъде цел на всеки един индивид, който избира да живее свободно.



Боряна Драгоева-Росса и Ultrafuturo, „Последният клапан”, 2004

„Последният клапан” е не само въздействие върху биологичните полови белези чрез хирургическа намеса, а съзнателна игра с реалността и приемането на нова социална роля на индивида, което обаче остава в територията на теорията. С акцията си „Последния клапан” се пита „клапанът” окончателно ли е затворен, остава ли затворен

след махането на конците, т.е. акцията продължава ли във времето със същата вътрешна убеденост, необходима за прибягването до такова радикално действие – „да си зашие пътката”²⁴, с декларираната мотивация, че (само) така ще се стигне до революция, в която полът трябва да отпадне като съществена част при определяне на човешкото поведение и при ролевите идентификации. Ние не знаем отговорите на тези въпроси. Безполовостта не би могла да е решение, защото е част от дискурса за пола като негова липса. Не става ясно дали манифестното зашиване на половия орган е свързано с последвал пълен отказ на ползване на вагината по предназначение, което неволно ни препраща към така наречените заклети девственици – биологично заклетите девственици са жени. Около пубертета жената, която ще става „заклетата девственица”, дава клетва пред родовия съвет. Тя се отрича от секса, придобива мъжко име и от този момент до края на живота ѝ към нея се обръщат с мъжко име. А след определена възраст може да стане глава на фамилията. Макар и да са в женски тела, на заклетите девственици се отдава почит като на мъж. Това е спечелено уважение и свобода. Дали и каква нова социална роля приема индивидът - артистът Боряна Росса, - след този манифестен акт, не става ясно. Пропусната е възможността джендърът да стане произведение на изкуството, траещо във времето през поемането на нова, досега невиджана ролева идентификация. Тя остава в полето на невъобразимото, а артистът в полето на декларативното.

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА КАТО ОБЕКТ НА ИЗСЛЕДВАНЕ И ВЪЗ(ДЕЙСТВИЕ)

В запазване на психосоматичната си цялост, артистът, вглеждайки се в собственото телесно, се отделя от него, като го превръща в обект на (себе)изследване и (себе)разбиране. Свързванията със света и неговото обективиране преминават през обективиране на това лично тяло. Субективните художествени интерпретации на обективиранията собствено телесно творят нови пространства за неговото поместване в реалността.

Артистът като «обект»

Разглеждам се, рисувам се, докато стана единствен/единен образ на моята репрезентация. Раздвоявам себе си до степен на клинично изследване, визуално и пиктографично, докато стигна до точката, в която започна да наблюдавам собствената си метаморфоза. Репрезентирана, аз съм извън себе си, неизбежно друг(а). Изображението става огледало, отражение, създадено от мен и едновременно с това то ме създава също, до момента, в който се отдалеча.

Аз - аз

Аз - другите

Вътре/шно/ - вън/шно/

Единичност - множественост

Работите ми са фрагменти от непрекъснатото време. Това е една прогресия, която е документ за времето и едновременно с това негова дефиниция. Подходът ми, в определен смисъл, ме доближава до Body art-a. Избирам тялото си за обект, защото е форма, която всички споделяме.

²⁴ Умишлено е употребена лексиката, използвана в текстовете и описанията на проектите от Боряна Росса (виж „Преди и след... пола”, 2006, раздел „Тяло, пол, артист”).

Нина Ковачева, 1996



Нина Ковачева „Понякога...” 1997-1998

„Артистът като обект” на Н. Ковачева описва ставането на артиста в обект на собствената си дейност, като повдига въпроса за другото, същностно за човека, който се самоопределя като артист и което може да стане обект (на наблюдение, изследване, интерпретиране, и то авторефлексивно) освен тялото. Обект може да стане и психиката на артиста, превърната в обект на анализ (виж главата „Психологическото тяло”). Това, което първо изплува като питане, е кога артистът става обект на собствените си търсения и какво от него става техен обект. Очевидното и първото, с което се сблъсква, е собственото му тяло като естествена територия и място на помещаване, граници на възможности и невъзможности за свързвания и разделяния с другото място, което се изживява и разпростира в психичното пространство. И поглеждайки се, артистът като обект се натъква първо на него, тялото, в цялата му ограниченост, болезненост, слабост, но и като извор на (неконтролируема) енергия, сексуалност и желания, произхождащи от него с неизбежните фрустрации, касаещи контрола и социализацията му.

В контекста на тялото като обект могат да се впишат работите на Н. Ковачева, *My beauty and my beast* 75 x 110 cm / photo project / inkjet print / 1999; Правдолуб Иванов, „*My Body*”, „Foto und videokunst aus Bulgarien”, IFA Galerie Berlin, 1997; Расим, „*Корекции*”, 1996-1998; Боряна Драгоева-Росса, *Kula-hoop*, двуканално видео, 1999; Петко Дурмана „*Метаболайзер*”, онлайн интернет проект, 1999; Надежда Олег Ляхова, „*Vanitas*”, 1999, „*Нови Надежди*”, 1999, „*Сапунени отражения*”, инсталация, 1999; В. Занков „*Левитация*”, с-print, 2002, Боряна Росса, *SZ-ZS* пърформанс, 2005; „*The Holy Body*”, 2007

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО – ЧИСТОТО ПРИСЪСТВИЕ (PRESENCE) НА ТЯЛОТО КАТО ЕЗИК

На фокус са действията на артиста, които не произвеждат, а директно присъстват чрез него и неговото тяло в публичното, социалното, политическото пространство. Няма актьор, възплъщаващ се в заучена, чужда или своя роля, няма картина, представяща художника, а пътуване от себе си към света с единственото принадлежащо – тялото, неговите възможности за употреби и намеси и с уникалната за всеки психофизическа същност, която се самоопределя като „аз”.

Един подход може да бъде следването на шепота/крясъка на тялото и полагането му в реалността. Друг подход - въздействието върху него, за да заговори на нов език, който носи ново познание за себе си и света. Изследване на неговите възможности и граници, в процеса на което недвусмислената реалност се превръща в двусмислена. „Дзън”, 1989, режисьор Възкресия Вихърлова и *Volk's mother*, 2003, на Иво Димчев отговарят на такива въпроси.

Откритието на “Дзън” (1989) – създаден е нов език - “език не просто средство, а краен смисъл на заниманието”²⁵. „С “Дзън” се затваря онази част, която представя актьора на самия себе си – съществуването извън текста, в импровизационна ситуация, ограничена по време и или начин да се справя с времето”, казва режисьорката за спектакъла си²⁶.

Възкресия Вихърлова - **Бит**” (1990-91), **“Бит II”** (1992-94) и двете по Иван Хаджийски, както и семинарът **“Индже”** развиват езика на тялото и физическия театър.

Веселин Мезеклиев²⁷ споделя за метода: *Ако приложиш тези схеми заедно във времето (звук и движение) и ги водиш в логична последователност, в условие на непрекъснатост – ти си предоставен сам на себе си, т.е. на собствените си средства. Не ти е нужен образ, който да обслужваш. Ставаш машинка за образи, настроения, емоции. Ставаш не “възпроизводител” на чувства, а “производител” на такива.*

Иво Димчев използва в работата си музика, танц, текст, физически театър, глас, рисуване, фотография. Като дете рисува, 12-годишен играе в детски театър с акцент върху пеенето. По-късно в продължение на четири години работи с Николай Георгиев в експерименталните класове 4xС, където по негови думи синтетичността става негов език в работата със свои и чужди текстове и опознаването на собственото тяло чрез различни танцови техники. Учи три месеца във ВИТИЗ и се отказва. Паралелно се занимава с оперно пеене, йога и работи с различни хореографи в търсене на собствен език като комбинация от всички тези разностранни и интензивни интереси, при които еднакво важни са тялото, музиката и актьорството. Сам се развива и обучава в пробването на различни стратегии – учи буту във Франция, работи с техниката на Гротовски, като достига симбиоза и синтетичност в собствените си авторски спектакли като в работата си прекрачва граници – театрални, музикални, естетически, психологически, социални, физически, чрез преодоляване на вътрешните граници от страх от неизвестното, интегрирайки го като част от драматургията.

²⁵ В. Благова, Фестивалът, макар и кратък. – Театър, бр. 9, 1990, с. 47-48.

²⁶ Към плаващите острови. Разговор с Възкресия Вихърлова. - Култура”, бр. 31, 4 август 1995 г.

²⁷ Виж интервю с него в цитираната книга на М. Кортенска, с. 290-292.

Изграждането на собствен език започва със „Спящото куче” 2001 и „В градината на пещите фикуси” в Народния театър „Иван Вазов” и в Центъра за култура и дебат „Червената къща” с концепция, хореография и оригинална музика на Иво Димчев 2002.

„*Volk's mother*” (2003) е брутална и откровена акция в незащитено публично пространство. Художникът актьор не се превъплъщава в ролята на... Той Е изпаднал в беда травестит и извършва серия от демонстративни изстъпления по софийските улици, рязко преминаващ граници на норма, допустимост, след които в реално време и протранство настъпва изследването на собствените си същности в обтегнат контакт с реалността на ежедневието, разкъсвайки повърхността ѝ със собственото си ексцесивно пребиваване в нея.



Иво Димчев, „*Volk's mother*” - импровизиран соло перформанс за случайна публика и камера.
Продукция на Център за култура и дебат „Червената къща”
и *Tanz Web* - Wien, 2003

Произвеждащото в реално време чувства тяло, тръгнало по пътя на тоталното присъствие стига през 2004 до **Lili Handel / blood, poetry and music from the white whore's boudoir** (Лили Хендел / кръв, поезия и музика от будоара на бялата курва) - физически перформанс, текст, хореография и оригинална музика Иво Димчев. Внушението от перформанса следва идеята на автора за човешкото тяло като обект на физическа и естетическа консумация.

Перформативното тяло е продукт (за консумация). Тялото като музикален инструмент. Гласът, пеенето не може да е разделено от тялото, тялото е глас. Движението идва от гласа, гласът идва от движението и са неразчленими. Тялото произвежда образ, образът – тяло, перформативно тяло, в което хореографията се стопява в интензивност и непринадлежност към психологически образ - **в чисто присъствие**, достигащо в крайните си форми до вид чудовищност.

Описаното по-горе се движи на границата между перформанс и физически театър, но при всяко положение съдържа отказ от репрезентативното в изкуството, а самият Иво Димчев е художник, музикант, певец, излизащ свободно извън нормите на

съответните изкуства през ултимативното си телесно присъствие буквално в плът и кръв. Единственият път, който следва, минава през собственото му тяло.



Иво Димчев „Lili Handel” 2004

"Нигредо в кутия – образ, текст, музика, движение" в женския басейн на Централна баня - София, 29 септември 2003, на невербален дебат на тема: **„Уязвимостта - 5 движения”**, автор Виргиния Захариева.

Десет мъже и жени разрязват части от своите дрехи, танцуват, ръмжат и бичуват водата в женския басейн на Централната софийска баня, за да преоткрият себе си. "Да свалим обелките, които ни пречат да бъдем енергийни хора", призова Виргиния Захариева преди началото на експеримента, съчетаващ техники от медитациите на Ошо и от "терапия на петте движения" на проф. Бернаскони. Без да се придържат към строг сценарий, участниците преминаха през състояния на недоверие, съблазняване, агресия, планиране и подчинение, водени от енигматична музика и от звънчетата за начало и край на отделните етапи. В продължение на един час те трябваше да засрещат своите "нигрета" - сенки от подземното на първичния мрак. Дали това наистина се случи, присъстващите нямаше как да разберат. Остана им само предизвикателството да свалят собствените си обелки.



„Уязвимостта - 5 движения”, Централна баня, 2003

*Идеята на този пърформанс е припомнянето и представянето на
ЗАБРАВЕНИ ОТ ТЯЛОТО ДВИЖЕНИЯ, КОИТО СА НИ ПОМАГАЛИ ДА
СТИГАМЕ УДОВОЛСТВИЕТО ПО НАЙ-КРАТКИЯ ПЪТ.
(Виргиния Захариева)²⁸*

Като присъстващ на живо на събитието, независимо от концептуалната платформа и мотивация на участващите, впечатлението е, че те се превръщат в перформативни тела - чувствата са тяло, а тялото генерира чувства. В тези кълба от тела и чувства катарзисът е неизбежен.

ГЛАВА ПЕТА

ВЪПРОСЪТ ЗА ГРАНИЦИТЕ И ТЯХНОТО ТЕМАТИЗИРАНЕ ЧРЕЗ ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА

Въпросът за границите и тяхното изследване чрез тялото на художника може да се постави по-общо – как в съвременната система се определя човекът и човешкото, какво е човекът и всичко, което той може да представлява, което е свързано с дисциплиниране на границите на разбиране, грижа и контрол и присъствие на неговото тяло и мястото на художника в разкриването и участието в тези процеси. В действията и произведенията на артистите, засягащи отношението и ползването на собственото си тяло като материал, изразно средство, инструмент, се преплитат различни аспекти на отношение към екзистенциалното лично, социалното, политическото, религиозното, психичното, границата на пола, като нерядко произведенията съдържат едновременно различни слоеве на художествено интерпретиране на действителността и нейните граници, като разглеждането им тематично е формално и с оглед подчертаване

²⁸ В. Захариева по повод “Уязвимостта – 5 движения», док. филм за събитието, 2003.

(отличаване) на определени тенденции, които в действителност се преплитат с много други. Чистотата на границите е пожелателна - граничните области, в които пребивава тялото на художника, често се припокриват. Изследвайки границите, се описват полетата, в които пребивава артистът. През своята телесност може да се разбере **тялото като граница**.

Психосоматичните граници

Тяло и душа - изпитание и болка и граници на поносимост. Изкуство и живот се припокриват. Кръвта като гаранция за автентично изкуство, болката като ултимативна честност - група *Ultrafuturo*. Твърденията за психическо израстване, отразено във или в резултат на „Мазохистичен пърформанс по Ханс Кристиан Андерсен” на Аделина Попнеделева. Расим, „Дрога” (1995), видеодокументирано изследване на базата на минал личен опит на психосоматичните изменения в поведението и тялото в резултат на дишане на лепило. Подобен автодеструктивен документален подход е и „Автопортрет с цигара”, Иво Димчев в перманентно изследване границите на собствената си физика и психика пред публика.

Политически граници

С визуализиране на същности на политически отношения „Европейски език” е прободеният език със знамето на Европейския съюз - Катя Дамянова и „Ултарфутуро”, „Гражданска позиция” – „Ултрафутуро” (2007), Орлов мост. Позицията на гражданина в Р България - на колене с качулка на главата. „Да повръщаш /на/ червено” (1997), Борис и Габриела Сергинови.

Тактическо ползване на медиите в изразяване на гражданска позиция - „Да направим телевизията по-нервна и утопична!” Фред Форест за президент на Българската национална телевизия - публична кампания в градското пространство и масмедиите. „Своевременно милосърдие”, Добрин Пейчев, песконференция в „София прес”, 1997.

Социокултурни граници

Трансформация от един социален порядък към друг – „Границите на агонията” – въпрос, зададен през 1991-1992 от В. Занков чрез неговите акции и пърформанси. Агонията може да бъде безкрайна, но има граница - смъртта - ритуализиране на преминаването.

Норма, вкус, табу - съблеченото тяло в публичното пространство като табу е преодоляно още в началото на промените. 1991, Докторската градина, „Червено 1”, В. Занков. Знаковата видимост на насилието и престъпността – Б. Сергинов «Човек на улицата», 1995. Нормалният живот и невидната аномалност в лични отношения - „Прелюбодеяние”, Борис и Габриела Сергинови, 1997. Росен Тошев, „For”, всеки си е про/дал задника за нещо. „Битов пейзаж”, 2001, Борис и Габриела Сергинови - жена разбива методично чинии в главата на мъжа си. Темата за битовото осекотяване на съвременния човек е отворена... Иво Димчев завършва пърформанса си Lili Handel, 2004, с източване със спринцовка на кръв от вената си и предлагане за продан на присъстващите на търг.

Витализъм, експес - нарушаване на табуто на целостта и ненакърнимостта на тялото – насилието над тялото гарантира автентичността на акта и е атака срещу репрезентацията, табу, отхвърлено от радикалните действия на група „Ултрафутуро“ в тази посока. Преодолени съпротиви при интервенция върху тялото на артиста като изкуство - „Корекции 2“, Расим – лекарите в Швейцария отказват да извършат операцията по обрязването (виж в приложенията интервюто с Расим) - операцията може да се извърши само при наличието на проблем, не може в името на изкуството. Иво Димчев, *Volk's Mother*, перформативното тяло, разкрито в садомазохистичния хоризонт на социалното. *Abject Art*²⁹ - тяло, секрети, екскременти, Габриела и Борис Сергинови. Също и „Да повръщаш /на/ червено“, Краков 1997-1998 - „Като няма пари за култура, яжте лайна“ - в музикален експес ядат собствените си консервирани екскременти. Георги Тушев излага мръсното си долно бельо, изцапано от секретите на тялото му, като произведение на изкуството в галерия XXL. „Органична живопис“, Расим – секретите на собственото тяло, в случая урината, се използва като средство, пигмент, боя, с която рисува голи тела и портрети.

Религиозни - с лични и автобиографични мотиви. В „Корекции 2“ Расим се обрязва - коригира тялото си в името на една обща религия, заличаваща различията, с което той самият става мултирелигиозен – религиите може да са много, но Бог е един - е посланието.

Gender - тяло със и без пол/социализация, биополитизация на рода - мъжки/женски в пол (от аз и другите - то и другите). Няма мъжка или женска красота, има, остава само пол с размазани очертания, генериращи перманентно различия. Иво Димчев, *Volks' Mother*. Политически некоректно е да се говори за голата женска красота, което я свежда до сексистко поведение – голото се превръща в съблечено и става сексуален обект **през** погледа на феминизма. «Последният клапан», Боряна Росса - последен опит да се преодолее полът чрез зашиване на женския полов орган.

ТЯЛОТО НА ХУДОЖНИКА И НЕГОВИТЕ ТЕМИ

Социалното през телесното и тялото на социалното

Артистът е личност, осмислила собствената си различност, превърнала я в поле за социални взаимодействия. (Р. Руенов)³⁰

Според Херман Нич - един от героите в жанра **директно изкуство**, съвременният творец е духовен служител и функцията му е на шаман. Шаманът прави връзката между невидимите духовни и психични пространства и реалността в нейната материалност, като променя хоризонтите на поместване в нея. В настоящия опит се разглежда присъствието на артиста през директния изказ на собствената си телесност във времето на Промените.

Темите се появяват в закономерно следствие от кризите на репрезентативното в обществото. Те са фокусирано въплъщаване в употребите на телесното на кризите в екзистенциалното, етичното, моралното като следствие на социално-политическите сривове и деформирани приложения на закон, справедливост, солидарност, култура.

²⁹ Abject - окаяното, отхвърленото, отвратителното, табуизираното деградираното, смущаващо конвенционалните идентичности и културни концепти.

³⁰ Р. Руенов: Рано е за добросъседски отношения! 23.05.2003 г. kalenderov <http://ide.li/article137.html>

Тялото на художника поема, визуализира, материализира тези напрежения и ги връща там, откъдето са дошли като произведение.

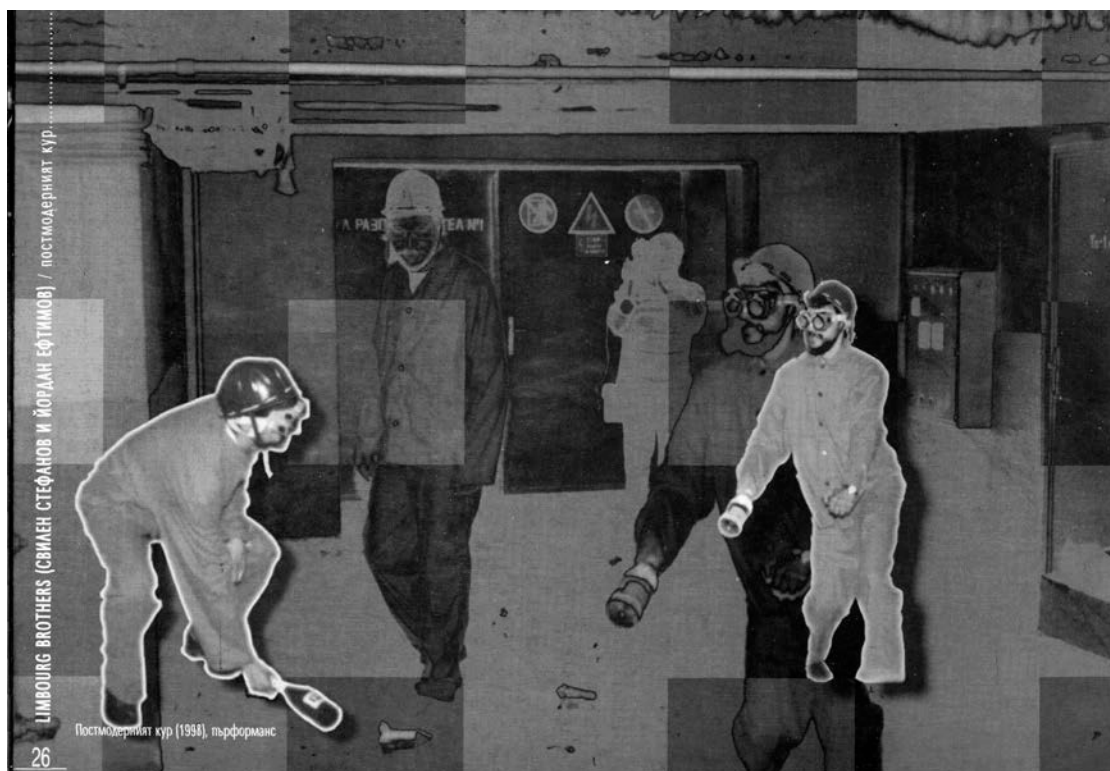
СОЦИАЛНО/ЕКЗИСТЕНЦИАЛНО/ЕЖЕДНЕВНО.

СОЦИАЛНОТО ПРЕЗ БАНАЛНОТО ТЕЛЕСНО - ХРАНА, СЕКС, СМЪРТ

Акциите и пърформансите на Борис и Габриела Сергинови през разглеждания исторически период са реакция на социалната ситуация и коментар на конкретни политически събития. С крайна експресия на звук и поведение те атакуват директно и драстично сетивата на публиката. За целта се ползват разнообразни средства, персонаж, цитати и културни знаци - музиканти, slam поети, видео, текстове, интериор, аксесоари, както и чистото присъствие на **оголената собствена телесност**. Съпроводена с музикални сешъни стил киберпънк, антиестетичността и директността на случването придават на комуникацията със зрителя характера на шок, при което се разкриват, оголват битови, екзистенциални, политически, психични деконструкции на посткомунистическата обществена фрустрация. „Човек на улицата”, 1995, „Да повръщаш на червено”, 1997, „Прелюбодеяние”, „Като няма пари за култура, яжте лайна”, 1998, „Социална война” 1999, „Някои съображения по пътя към капитализма”, 2000, „Битов пейзаж”, 2001. През 2001 като част от фестивала „Улични случки” Борис разбива автомобил на ул. „Раковски” с боен чук и група приятели. Техните артистични действия насочват към събуждане на архетиповете, на колективното неосъзнато на публиката, табуирани и скрити под повърхността от нормите за обществено поведение.

КОНСУМАЦИЯ И ИЗКУСТВО / КОНСУМАТИВНО ОБЩЕСТВО

„Постмодерният кур”, 1997, Limbourg Brothers, (проф. д.н.) Свилен Стефанов, Йордан Ефтимов. В работническа стилистика - оранжеви гащеризони, каски и предпазни очила, чупят систематично и с чувство бутилки шампанско в земята. Левичарско настроение, без никакъв отявлен революционен заряд, очакван от заглавието на акцията. Шампанското е отхвърлено като определен символ на богатия, охолен живот от двама души, облечени КАТО работници - буквално със зрелищно хвърляне на бутилки. Зад кулисите на показната радикалност реално върви кариерното им развитие и няколко години по-късно вече са част от мейнстрийм институционализирана култура и изкуство. И се оказва наистина, че курът е постмодерен, но е за други. „Да го духат бедните” - графит на софийска стена от това време, е пълен с актуален смисъл. Радикални действия, настроения, идеи в изкуството от втората половина на 90-те са символно употребени, изконсумирани в изграждане на кариери и нов истаблишмънт в културата на изкуството с познати лица от минали „нови радикални практики”.



„Постмодерният кур” Limbourg Brothers (проф. д.н.) Свилен Стефанов, Йордан Ефтимов, 1997

Как художникът разбира и интерпретира темата за консумативизма, употребявайки тялото си. Как тази тема минава през тялото на артиста. До този момент информация за български артист, подложил телесността си на ефектите на хипертрофирана консумативност с цел артистично и художествено изледване на проблема няма. Другата отсъстваща, но интересна посока е свързана с тялото на артиста като обект на консумация, с едно изрично изключение - Иво Димчев и Lili Handel (2004), освен ако не решим да разширим идеята, че възприемането на изкуство е вид консумация, но веднага сме заковани на място от Каролин Христов-Бакърджиев³¹: „В консумирането само по себе си няма нищо лошо, то също е част от живота, но не е интелектуалното и емоционалното житейско пространство. По принцип то не е територия за създаване на култура...”³²

„Изкуството на консумация на телесно”; „Изкуството да консумираш тялото (си)”, или обобщено „Изкуството на консумацията на плът” препращат по-скоро към заглавия от жълтата преса или към скрити порносайтове. Тялото и консумацията му неизбежно се свързват със секса (останалото е канибализъм), а в рамките на българското изкуството е налице свенливост.

Alla's Secret, постери, 2000, Алла Георгиева. Женското тяло като обект на консумация (виж раздела ТЯЛО, ПОЛ, АРТИСТ (Genger).

„Близо до тялото”, инсталация, Зорница-София Попганчева, 1999, галерия „Ата-Рай”. От една страна, авторката "изважда" от себе си дълбоко лични и преживени истини, а от друга, вижда в мултимедията единствено възможен път за разказ и представяне на тези истини. Камерата и звукът са "абсолютизирани", защото се

³¹ Каролин Христов-Бакърджиев е куратор на 13-ото издание на Документа - Касел, Германия.

³² Каролин Христов-Бакърджиев пред Култура, бр. 8 (2535), 27 февруари 2009.

превръщат в средства, които най-добре дешифрират чувствените кодове на артиста. В същото време зрителите имат достатъчно свободно поле за лични интерпретации. Зад естетската визия, постигната с перфектно заснемане, се крият пътища, по които може да протече мисълта на всеки един от нас в зависимост от личните му преживявания. Зорница-София разчита най-вече на чувствителността и чувствените клишета, отпечатани в човешкото съзнание. Визията е колкото абстрактна като смисъл, толкова и моментално разпознаваема и водеща до почти първосигнални реакции. В първия филм са заснети части от голо женско тяло в крупен план. Камерата се движи бавно и показва необичайни ракурси. Обективът е превърнат в инструмент за изучаване на плътта и структурата на кожата. Процесът на това изучаване е толкова "маниакално" задълбочен и последователен, че материалният обект стига до момент на дематериализация. Постепенно тялото започва да напомня измислен, нереален ландшафт.

Сексуалният акт може да има много лица, но всяка жена го свързва с нещо много конкретно и въздействащо, в случая - една точно определена част от мъжкото рамо. Тази част е заснела и камерата. Рамото на мъжа изпълнява ритмични, машинизирани движения. Червена светлина, чуват се шумове, издавани при секс, зрителят започва да разбира, че присъства на актова сцена през погледа художничката по време на секс - „Близко до тялото”.

През 1996 година на купон се запознах с журналистка, която ми каза, че ще направи интервю с мен, но трябва да правим и секс. (RASSIM)

Авторът документира със скрита видеокамера тази среща с журналистката. Сексуалната консумация на тялото на артиста е обектът на този материал, впоследствие показан като видеоарт в Берлин през 1997 в изложбата на фото и видеоизкуство от България, а кадри от него като инсталация през 2012 са показани на „Секспресия” – зимен салон на изкуствата – Музей на съвременното изкуство – Скопие, Македония, с куратор Филип Зидаров. Една възможна и реална употреба на тялото на художника Расим.

„DANY”, **Даниела Костова**, разкрасена като поп-фолк звезда е представена на плакат, разпространен в подлезите и района около ЦУМ (София) като част от проекта „Жени на пазар(а)”, 2001. Визира пазара на жени и плът, в частност поп-фолк пазара и неговата естетика. Други качества по онова време не се изискват, освен определена външност. Куриозното е, че в резултат на тази „кампания” бизнесмен предлага на „DANY” да пее в заведение. Даниела му отговаря, че не може да пее. Отговорът е, че това няма голямо значение – за съжаление този разговор не е документиран и се помни само от преките свидетели на случката – Мария Василева и Надежда Ляхова.

Темата за компромисите в името на оцеляването на съвременния човек е уловена в поредицата фотографии на **Росен Тошев „For...”** – гол мъж в гръб (авторът), държащ табела с надпис **“For sale” “For rent” “For...”**. Идеята - в наши дни всеки си е дал задника за нещо.



Росен Тошев, "For...", Фотографии 2001

„От към за насам”³³, 2003, акция, **X-tendo**, група за градски изследвания със средствата на изкуството. На базата на натрапливите знаци, свързани с пропаганда на акции за консумиране на битиво ниво, изграждат абсурдистка ситуация в пиковите моменти на градския транспорт – с лозунги и безлично сиво облекло посрещат и изпращат почти също толкова сиво и безлично облечен „пътникопоток”, където личността и индивидуалността е претопена в масата. Остават надписите „Добре дошли”, „На добър час”, „Разпродажба” и „Промоция”, изпразнени от смисъл и съдържание, без референт.

ПСИХОЛОГИЧЕСКОТО ТЯЛО

Дълбоките вътрешни преходи, свързани с лични проблеми, които често се превръщат в заболявания, характеризират мултимедийната инсталация **„Симптом” на А. Попнеделева** – галерия „Ирида”, 2004. Фотоинсталацията представя два вида изображения - реални и символични. Видеото документира и излъчва в реално време на две стени психотерапевтичен разговор, проведен на откриването на изложбата, с участието на Венцислав Занков с цел навлизане в дълбочина и разкриване на скритите мотиви на болката.

«Симптом» е самоизследване, което води и до провеждане на психотерапевтична сесия – разговор на живо в галерийното пространство. Разголването на артиста преминава границите на физическото, чисто телесно разкриване, при което обикновено тялото (като видимо) въздейства чрез образа, с намерението да се разголят психични същности и напрежения, довели до соматични прояви на болка като мигрена. Въздействието от разговора и реакциите симултанно се проявяват и виждат на голям екран в увеличен образ, уловен от две видеокамери, инсталирани специално за сесията.

„Симптом” е първият опит, при който самото психосоматично се представя динамично като произведение на изкуството в галерия.

Освен автобиографичните и критично-социални измерения на акцията **„Дрога”**, Расим споделя и търсенията си по отношение на връзката психично - телесно, промяната на възприетията за телесното и промените в усещанията на телесното в процеса на „друсане” с лепило. В интервюто „1:1 - Расим говори” (вж. приложенията към настоящия текст) той описва разминаванията между усещането му за собственото му физическо тяло и съзнанието за него, което не само го надхвърля, а е отстрани, извън

³³ Към „Визуален семинар” в рамките на *relations*: проект, инициран от Федералната културна фондация, Германия.

него. Расим видеодокументира този експеримент с идеята да може да види целия процес, без да е в него, през обективността на камерата.

Петер Цанев **СЪЩНОСТНО ДЕКОРИРАНЕ** (психология на тялото, седем принципни твърдения за метода на същностното декориране), 2002.

Създадените от него халюциниращи обекти - снимки на самия автор, надрисувани с бял туш, са опит за нематериално обличане на психичното – психичното не като социален конструкт, а като визуален фрагмент. Това обличане на психичния образ е духовна трансформация и преминаване в друго състояние на съществуване. Религиозният елемент е свързан с това, че изкуството в случая се среща с психологията на едно непознато тяло. Абсолютното естетическо тяло. Тялото, от което е отнето всичко. Тялото - чист образ. Непознаваемото тяло.

(Вж. приложения към настоящия текст разговор с Петер Цанев **„Невидимото психологическо тяло”** около процесите, дейностите и разбирането за психологическото тяло от личния опит и теоретичните предпоставки за неговото мислене в рамките на изкуството и като артист.)

ТЯЛО, ПОЛ, АРТИСТ. GENDER ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПОЛА; ИДЕНТИЧНОСТИ И ТЯЛО

GENDER

Докато полът е биологично определен от физиологията на човека, джендърът се отнася до самосъзнанието и е определен от ролята, отредена в обществото – това е полът роля, който се формира от социални фактори.

Между импортните теми за „граница”, „идентичности”, „различности”, „права на малцинства” е включена и темата за пола като с разширеното му тълкуване понятието за Gender остава без успешен заместител на български език и е редовно употребявано в проектното писане, засягащо състоянието и изследването на мястото на пола в социалното поле в съвременното изкуство и култура.

Като първите не толкова ясни заявки за променено отношение към пола може да се сметнат пърформансите на група „Пърформанс” през 1990-1991, където участничките се явяват почти голи по един или друг начин, но идеята за феминизъм още е незряла.

След 1997 г. половата идентификация, която не се свързва с половия род (роден мъж или жена), се появява в артистични дейности, повлияни от външно спонсориране, насочващо вниманието към малцинствени проблеми, с което ги превръщат в проблем. Така фокус става гей проблематиката, циганите стават роми, а женското присъствие попада под сянката на феминизма. След като в развитите общества има такава проблематика, би следвало в социалните промени в Прехода да се „открие” такава и тук.

Друг натиск върху формирането на феминизъм в изкуството е кризата на идентичността или подмяната на идентичности в разглежданото време на промени. Критиката на репрезентативността в държавен, политически социален и културен план през женския артистичен опит довежда джендър тематиката в действие, въпреки че

сред художничките през този период (1997-2001) няма заявени фигури на феминистки активистки.

Изложба, която набляга не на качествата на художника, а на това, че е от женски пол, се явява **„Версията на Ерато“** (1997), въпреки че по думите на участващи в нея не се заявява като феминистка, но все пак основната ѝ тежест остава целенасочено организиране и участие **само на жени**, с което се въвежда феминистичният дискурс и проблематизирането на ролята и статуса на жената в българското изкуство и общество.

ЖЕНСКОТО ТЯЛО КАТО АРТИСТИЧНО СРЕДСТВО

Аделина Попнеделева, «Нирвана», пърформанс, За първи път реализиран през 1999 г. в Минерална баня, София, в рамките на изложбата „Обсебване“ на група „8-ми март“.

Действието: *В този пърформанс пера бели ризи с кал и след това ги простирам. Облечена съм с бяла риза, върху която остават кални следи.*

Идеята: *В психологически аспект пърформансът изразява срещата със Сянката, нашата тъмна страна. Трябва да приемем тази си страна, да разберем живота като река, която сменя цветовете си. Цикълът на живота включва и смъртта и страданието - черната вода. Възраждането е възможно само ако сме достатъчно силни да приемем тъмния аспект.* (А. Попнеделева)

Развитието на темата може да се проследи в **„Мазохистичен пърформанс“** (по Ханс Кристиан Андерсен), 2000.

„Близо до тялото“, самостоятелна изложба, **Зорница-София**, галерия „Ата-Рай“, София, 1999, е изследване на собственото тяло през погледа на женската сексуалност.

Отношенията мъж - жена в контекста на джендър изследванията могат да се открият художествено интерпретирани в **«Антифеминизъм – Антимачизъм»**, изложба, галерия XXL, (2000). Куратор Диана Попова в която участва и Боряна Драгоева-Росса със «За луната и слънчевата светлина», видео, 2000.

Alla's Secret, постери, **Алла Георгиева**, 2000.

Консумирането на еротика със салата и кебапчета.

Салатата, ракийката, кебапчетата и жената са от един порядък в света на средностатистическия българин – тайната на успеха на една истинска домакиня е в добрата им комбинация.



Алла Георгиева, «Alla's Secret», постери, 2000

“SHOP-ART. Жени на пазар(а)”, 2001, е изложба проект, която си поставя амбициозната цел не само да погледне един феномен от различни страни, но и директно да “атакува” активни публични пространства в центъра на София. Едната част от идеята засяга интерпретирането с художествени средства на философско-социално-етични проблеми, свързани с възприемането на образа на жената като “пазаруващо животно”, както и с отношението към нея като към стока. Другата се отнася до излизането извън стените на галерията в опит за свободна конкуренция между изкуство и търговия.

Създадени за магазините и пешеходните зони в подлеза между ЦУМ и хотел „Шератон”, работите на група “8-ми март” и приятели като цяло са подчинени на търсенето на комуникативна и бързо въздействаща форма, която единствено може да привлече вниманието сред пъстротата на околното пространство.

Даниела Костова разлепва по колоните плакат, на който самата тя успешно се е преобразила на поп-фолк певицата “Дани” в желанието си поне за малко да изживее славата и да вкуси от “народната любов”.

"Преди и след... пола", пърформанс, **Боряна Роса и Олег Мавроматти**, Exit Art, Ню Йорк, 2006

Идеята: *преодоляването на пола.*

Действието: *Този път решихме да се зашием един за друг и така да покажем общото ни мислене. Физически. Есенциалистки*³⁴. Артистите буквално с хирургически конци и игли зашиват телата си едно за друго.

ТЕХНОЛОГИЧНОТО КАТО СОЦИАЛНО, ДИГИТАЛНОТО И ВИРТУАЛНОТО ТЯЛО. БИОТЯЛО. ТЯЛО И ТЕХНОЛОГИИ

Ако за нас годините на преход са свързани основно с промяната на социално-политическата и икономическа система, то това време носи със себе си промени, надхвърлящи нашето политизирано проблематизиране на живота: глобализацията е факт, свързан не само с разпадането на старите модели на политическо

³⁴ Целият текст е публикуван във в. „39 грама”, бр. 29, 2007, с. 7.

противопоставяне, но и с развитието на новите технологии, с което се променят из основи информационното поле и потоци, медицината, идеята за смъртта и биологичното, засягащо както модифицирането на биологичното, така и начина на живот и здраве, свързани с екологичното, схващано като противоположно на генно модифицираното. Гаранциите за уникалност в произхода – зачеването и за/раждането на човешкото същество са поставени под съмнение от развитието на генното инженерство, успешните опити за клониране, отглеждане от култури на отделни човешки органи. Разкриването на човешкия геном отваря ново пространство, където автентичността и уникалността на човешкото същество повече не може да бъде гарантирана. Произходът винаги може да е поставен под въпрос. Антиутопиите в киното стават реалност – „Гатака” вече не е фикция. В изкуството, ползващо новите технологии и биологията, се появи нов жанр – биоарт, - със средствата, предоставени от развитието на науката, съвременният артист може да твори нови живи видове и хибриди. Биология, нанотехнологии, електроника се свързват, като границата между робот и живо същество почва да се размива, подкрепени с развитието на изследванията върху изкуствения интелект.

Един от приоритетите на действие на групата „Ултрафутуро” се заявява с радикалния поглед върху развитието на връзката човек - машина.

Боряна Драгоева, „Клонинг”, 1999 – самостоятелна изложба “Точно в целта”, КЕВА, София

*(...)описаните характеристики на съвременната ситуация не трябва да бъдат определяни като **трансформация на човешката природа**, защото трансформацията е самата **природа да човека**. (От тази гледна точка футуристичните тези за появата на постхуманистичния, на следчовешкия свят, изглеждат не толкова оригинални, ако не и напълно лишени от смисъл.)*

*Следователно понятието **антропотехника** тук се основава на предположението, че **tekhnē**-то е неотделимо от човешкия **physis**, а не на представата за някаква субстанциално-компенсаторна роля на **tekhnē** в немислимото „пред” на антропогенезиса. (Б. Манчев)³⁵*

ТЯЛО И МЕДИИ (МАСМЕДИИ И НОВИ МЕДИИ)

Използването на масмедииите като тактическо средство за артистично пренареждане на смисли в реалността е описано в главата Политическото, Политическото тяло, АРТИСТЪТ НА УЛИЦАТА - СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКО ПРИСЪСТВИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ и опита на **Фред Форест** през 1992 в България, акция, която остава самотна в употребата на масмедииите като артистично средство, вместо като крайна цел в PR-а на артистичен продукт.

Техниката прави връзката между живота и неговия масмедиен манипулиран и мултиплициран образ все по-бърза и лесна, мигновена. Документът на събитието е изнесен в технологиите на документиране и запаметяване, променящи и насочващи личните възприятия към развиване на умения за употребата на технологии на помнене и спомняне.

³⁵ Б. Манчев, Тялото - Метаморфоза, с. 25-27.

„За живото и мъртвото”, 2006 Ултрафутуро – Боряна Роса и Олег Мавроматти
Rencontre internationale d'art performance (RIAP) Квебек Сити, Канада.

Ние зашиваме с хирургически конци фалшиви гумени рани към телата си. По време на пърформанса рзговаряме с публиката за телевизионното отразяване на войните и насилието. Опитваме се да сравним живото преживяване на войната с това, което изпитваме, когато я гледаме по телевизията. Преживяванията са различни.

Зрителите регистрират случващото се с подръчни технически средства от непосредствена близост. Как присъства тялото в медиите, на монитора изкуствените гумени рани са като истински, истинските на екран изглеждат като в екшън със зле направени специални ефекти. Отразяване на тялото, отразяване на реалността, реално ли е, кое е живо, кое мъртво в тази двойна игра. Поставянето на изкуствените рани предизвиква истински, под симулацията реалността кърви.

За живото и мъртвото тяло – тялото в медиите и медиите в тялото поставят въпроса за тялото и неговия медиен образ като истинен или истински; въпроса за легитимностите на документа, истината и спомена, присъстващи в тялото на медиите. Документирането на акциите на Боряна и Олег – прехвърлянето им непосредствено и незабавно в друга медия чрез употребата на камери, телефони и апарати от публиката, гарантираща достоверността на случилото се чрез собственото си присъствие и лично участие в запаметяването и съхраняването на живото действие. Зрителят може лично да съпостави и прецени като свидетел на събитието какво и как умира от реалността, прехвърлена на информационни носители с нови медии и технологии, и е пряк създател на лична медийна реалност, която остава единствена след мимолетния жест на артистите в едно временно изкуство като пърформанса.

ТЯЛО И НОВИ МЕДИИ

Под **нови медии** в изобразителното изкуство се разбира навлизането (в края на 60-те години на 20. в.) на електронния образ през телевизионните и видеотехнологии и манипулацията на сигнала и образа като изразно средство, появява се другият поглед на реалността през окото на видеокамерата в ръцете на артиста. В полето на изкуството навлиза употребата на времево базирани медии³⁶.

Широкото използване на технологиите от артистите стремително развива жанра медийно изкуство в разрастващ се брой направления, сектори и видове на това изкуство: експериментални филми, експандед синема, видеолената, видеоскулптура, видеоинсталация, Closed Circuit Installation, видеопърформанс, компютърно изкуство, компютърна графика, компютърна анимация, интерактивен CD-ROM, мрежово изкуство, интернет изкуство, Found Footage, видеоскречинг, ремикс видео, герила телевизия, дигитално изкуство, тонизкуство, звукова инсталация, гейм арт, интерактивно видео, дигитална поезия, VJing, мейл арт, ASCII арт, виртуална реалност,

³⁶ Андреас Треске: „Материалът на един медиен артист най-напред се определя от метода на електронно предаване, на обработване на сигнала и неговото времево изменение. Един електронен сигнал се прочита и записва във времева последователност. Медийното изкуство се основава на такъв сигнал. Най-общо и обстойно този сигнал може да бъде определен като времеви обект. Този обект може да бъде един-единствен образ или секвенция от движещи се образи, или поредица от тонове, но може да бъде и алгоритмичен код. Важното е, че той притежава продължителност (период от време).”
<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/bg9755876.htm>

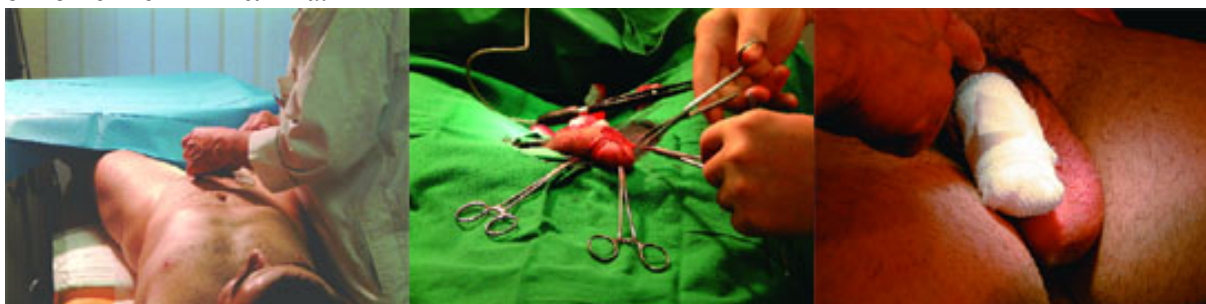
софтуерно изкуство, App art, Physical Computing, Creative Code, Database Art, информационни изкуства, телекомуникация, алгоритъм, математическо изкуство, фрактално изкуство, Artificial Life ...

Българският художествен опит в медийното изкуство след промените през 1989 е ограничен и поради факта че технологиите за документация, обработка и въз/производство на образ навлизат по-късно на недостъпни цени за практикуващия артист. В началото на 90-те видеокамерата е лукс, по-късно същото се отнася и за компютъра и видеопроектора, които стават сравнително достъпни около 2000 година, когато и интернет става популярен. Опитите за авторефлексивно изследване и използване на собственото тяло като средство през възможностите на новите медии се заключават предимно във видеоарта и дигиталната фотография. Повечето автори и произведения са изброени в предшестващите глави на това изложение, включително и онлайн интернет проекта „Метаболайзер” (1999) на Петко Дурмана, който е първото интерактивно произведение в мрежова среда: **TURNING ON** “My tomb is a cool oasis in the city’s heat” (“Гробницата ми е хладен оазис в топлината на града”), мултимедийна инсталация (2000) на същия автор, е интерактивното присъствие на неговата телесност в публичното пространство, а въпроси около идентичността в интернет са поставени от Петко Дурмана с “**face loading**” (1999).

Прилагането на новите медии в себеизследване и себеразбиране на телесност и идентичност присъства във вече споменатите автори и творби: „Дрога” и „Автопортрет с цигара” на Расим, Нина Ковачева и Валентин Стефанов, „Wet contact”, видео, Боряна Роса, „За луната и слънчевата светлина”, видео, „Kula-hoop”, двуканално видео, В. Занков, „Левитация”, дигитален образ и „Среднощен кошмар”, дигитална анимация, Зорница-София Попганчева, „Близо до тялото”, видео, Ултрафутуро и техните опити за сензорно свързване на тяло с техника, както и пърформансите на Боряна Роса и Олег Мавромати, при които действията се транслират на живо на видеостена като част от средата на акцията.

ПОЛИТИКА, ТЯЛО, РЕЛИГИЯ

Расим, „**Корекции 2**”, 2002, от мултикултурализъм към мултирелигиозност Художествената акция е обрязването на автора, мултирелигиозното продължение на модерното в края на 90-те пропагандиране на мултикултурализъм, но в съвсем променен контекст след 11.09.2001 - атентата срещу Световния търговски център – Ню Йорк. Проектът е мислен и реализиран в глобализирано изострено негативно отношение към исляма.



Расим, „Корекции 2”, 2002

Расим извършва трайни промени върху тялото си на православен християнин, като се обрязва със съзнанието, че променя възприемането на реалността на разделените религии. С действието си надскача това разделение, като отхвърля както идеята за свят без религии, така и противопоставянето им. Отказва предложението да приеме исляма, като заявява, че с този си акт той става мултирелигиозен – има много религии, но Бог е един. И въпросът се свежда до това дали си вярващ или не.

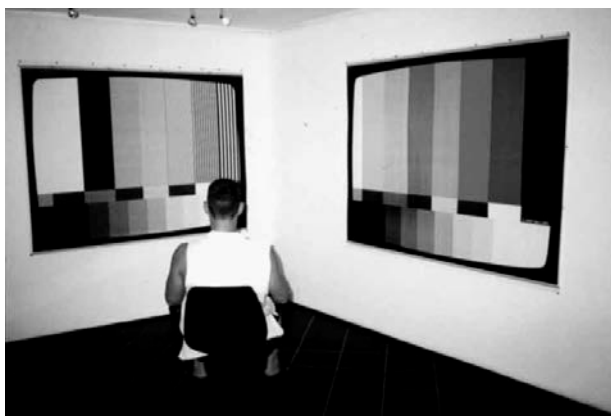
Катя Дамянова, “Happy easter”, 2005

Художничката боядисва великденски яйца със собствената си кръв. Документираната акция като празнично оформена поздравителна електронна пощенска картичка с „боядисаните” яйца е разпратена на религиозния празник по интернет. На български акцията е „Суров Великден”, защото яйцата са суровобоядисани с кръв.

ТЯЛОТО МЕЖДУ ЛОКАЛНОТО И ГЛОБАЛНОТО, ТЯЛОТО МЕЖДУ ЦЕНТЪР И ПЕРИФЕРИЯ

Въпросите, свързани с отношенията „локално - глобално”, „център - периферия” се активират в общественото поле около 2000 г. Актуално по това време е питането за идентичност и различие, въпросите около граници, държави и региони с фокус преструктурирането на Балканите се оказват част от **мапингови стратегии** в посока новите региони да получат своите определения – Балканската идентичност вече е влязла в обращение в международните културни политики и изобразителното изкуство: **Borderline syndrom**, 1999, Манифеста³⁷ 3, Любляна, Словения, се занимава с човешките и художествени измерения на болезнената за този период идея за „граница” като метафора, реалност и политика.

„Отстрани”, август 2000, изложба, галерия „Солерс”, Аделина Попнеделева, Асадур Маркаров, Брайко Брайков, Илиян Лалев, Кольо Карамфилов и Станислав Памукчиев (...) *В последните няколко години тема на значителен брой критически изследвания, но също и на множество изложби стана проблемът, разглеждащ опозицията „център – периферия”, т.е. Западът като център на съвременното изкуство и Балканите като негова периферна зона.* (Илина Коларова)³⁸



Илиян Лалев очаква „включване” 2000 „Отстрани”, изложба, галерия „Солерс”.

³⁷ „Манифеста” е пътуващо биенале за младо съвременно европейско изкуство.

³⁸ Илина Коралова: „Отстрани - изложба в галерия Солерс”. - Култура, бр. 31, 11 август 2000.

Произведения, свързани с тематизираното тяло в пространството между локалното и глобалното са: **"Невъзможно общуване"**, Аделина Попнеделева и **"Очаквам включване"**, Илиян Лалев.

Иван Мудов осъществява няколко пърформънса, в които художникът регулира автомобилното движение в различни градове извън България в униформа на български полицаи, първият от които е на кръстовище в Грац – Австрия. Дисциплинираното в униформа тяло въздейства наднационално. Въпреки местната българска полицейска стилистика на облеклото и атрибутите, чужди за австрийски полицаи, участниците в движението следват и се подчиняват на регулировчика художник. Движението е реално контролирано. Макар и за малко, локални символи и знаци надскачат граници, когато става въпрос за власт и контрол, а тялото на художника придобива властови функции.

„Трафик контрол“ може да се интерпретира като артистично изследване на функционирането на властта и контрола чрез тялото в униформа.



Иван Мудов, **Traffic control**, 2001, Graz, **traffic control**, 2001 Graz, Иван Мудов

РОЛЕВИ ИДЕНТИЧНОСТИ, АЗЪТ КАТО КОНСТРУКТ НА РОЛЕВИ ИДЕНТИЧНОСТИ

Тук попадат себеинсценираните фотографски себепокazi “като” и игри с идентитета на Синди Шерман и автопортретите на Вали Експорт от 1955-1968 във фотографската серия “Метаморфози на идентитета”, категоризирани като БОДИАРТ.

За логиката на настоящия текст по-важен е не толкова опитът за инсцениране на други и различни ролеви идентичности, а разчитането на Аза като интересубективна конструкция, част от общество, религия, култура, възпитание. В този смисъл артистичните саморефлексии са вариативни, но представят различни погледи на една същност, обект на тази авторефлексия. В различни роли в обществото се проявяват различни варианти на идентичността. **Георги Ружев, „Смъртта на едномерния човек“**, 1990, **В. Занков, „Аз съм българин“** (национален идентитет), 1994, и др.

Расим в „Автопортрет с телефон“, „Аз обичам Деница“, „Изкуството ще победи“ – той е искрено себе си „без фалш и театър“...

...за да бъдеш себе си. Не знам защо не го разбират, може би не е обяснено, не знам – аз съм абсолютно себе си. „Аз обичам Деница“ откъде идва – аз обявявам връзка с една мадама и това е - примерно вместо да се рисувам автопортрет със Саския (на Рембранд) – това е. Чисто художнически идеи, ползвайки, обаче съвременни средства. Тя ми е наистина гадже – няма театър. ...Или плаката с жълтите ръкавици, да речем. Това беше в сп. Изкуство - реклама, която всъщност е акция – използвал съм всякакви инструменти, за да покажеш своя идея...



Расим „Изкуството ще победи” и „Аз обичам Деница” постери



Красимир Добрев, „Изказвания към себе си”, 2009

Красимир Добрев, „Изказвания към себе си”, 2009. Визуално обръщане към себе си, в различни въплъщения, резултат на перманентните абсурди на живеенето, оцеляването и творенето в този период и в тази държава. Той е всички тях в едно. Въпреки че изложбата е от 2009, тя е следствие от десетгодишно творческо мълчание на автора.

ПОЛИТИЧЕСКОТО, ПОЛИТИЧЕСКОТО ТЯЛО, АРТИСТЪТ НА УЛИЦАТА - СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКО ПРИСЪСТВИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Политически пърформанс. Фред Форест за президент на Българската национална телевизия – „Да направим телевизията по-нервна и утопична!” – публична кампания в градското пространство и масмедията – София, България (2-9 октомври 1992, «Да повръщаш /на/ червено» (1995), Борис и Габриела Сергинови; Make War Not Love, 1997, В. Занков, Любляна, Словения; “Своевременно милосърдие”, Добрин Пейчев (1997). Политическото пронизва тялото – буквално – „Европейски език”, Катя Дамянова, (2005) е политически коментар на отношението между център и маргиналия в индивидуален и колективен план. „Ултрафутуро”, „Нито война нито мир” (2005)

Националното тяло – В. Занков, „Аз съм българин (национален идентитет)³⁹“, 1994 - пощенска картичка с автора гол, в поза „мирно“ до националния флаг.

В корпуса на социалното - Борис Сергинов, «Човек на улицата», 1995, Борис и Габриела Сергинови, „Като няма пари за култура, яжте лайна“, 1997, Знаците на капитализма като белези – тялото като обект - отчужденото тяло и бръснарските ножчета на група „Ултрафутуро“ - „Игра на смисли“ в дискуссионен клуб „На тясно“ - перфектността на новата система (на включване и изключване, 1 и 0, присъствие и отсъствие), Антон Терзиев и „Ултрафутуро“ - „Paint-killer“, тялото на художника и неговите течности като художествена медия.

Добрин Пейчев, **“Своевременно милосърдие”**, 1997

Артистът провокира през април 1997 (непосредствено след политическите сътресения на границата между 1996 и 1997), разигравайки фарсова пресконференция в сградата на „София прес“, където, явявайки се с изискано вечерно облекло заедно с колеги художници и група „известни столични лекари“ (един от които с бяла престилка), обявява учредяването на фондация „Своевременно милосърдие“. Последната според представената пред журналистите с напълно сериозен тон платформа е съставена от граждани, които, водени от „чувството за хуманизъм, свободомислие, социална справедливост и състрадание към човешкото нещастие, независимо от обстоятелствата, които са го причинили“ са готови: „чрез изразните средства на изкуството, хумора, сатирата и образованието да „излекуват“ сънародниците ни, живеещи с червената инфекция“ (Н. Искова, „Съвременно милосърдие“, „Век 21“, бр. 16/1997).

Фарсът, разиграван в зала за пресконференции, в която има постоянно присъствие на журналисти, които следят за новините, завършва със скандал, което се превръща в коментар за характера на българската медийна среда.

Голяма част от акциите и пърформансите на „Ултрафутуро“ са подкрепени със социално-политическа и идеологическа обосновка, понякога навлизаща в антибуржоазна реторика, чужда на глобализираните политики и ресурси на 21-ви век, **„Европейски език“** 2005 на Катя Дамянова (описан по-горе) през погледа на актуализираното настояще става все по-истински. Подобно е и развитието на контекста на акцията на „Ултрафутуро“ **„Нито война, нито мир“** (2005) пред парламента, придобиваща нова актуалност през 2013. През декември 2005 трима членове на „Ултрафутуро“ провеждат демонстрация пред сградата на парламента. На кожата на гърбовете им с железни куки са закачени два национални флага, като единият е обърнат както при положение на война. Червеното в триколюорите е изработено от собствената им кръв. Според техните думи по време на презентация в дискуссионния клуб „На тясно“ – Хамбара, това е протест срещу патовата ситуация, в която не само културата, но и обществото е поставено от некадърна политика – бедственото положение на популацията, срещу която и срещу нейната култура се води необявена война. Така човешката екзистенция се лута в неясната зона на „нито война, нито мир“. Жертви има, нацията се обезкървява, кръвта изтича, но е това остава невидимо под повърхността на мирния социален порядък, поддържан от обществения договор с властта.

³⁹ Снимката е публикувана в каталог „Foto und videokunst aus Bulgarien“, IFA Galerie Berlin, 1997, под името „Национален идентитет“.



„Нито война, нито мир”, група „Ултрафутуро”, декември 2005, пл. „Народно събрание”, София

ОБОБЩЕНИЕ, ИЗВОДИ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Carne tremula (трептящото тяло) и изкуството на Прехода

В настоящото изложение появата и присъствието на тялото на художника като изразно средство, инструмент и поле на художествената му дейност се оказва в пряка и жива връзка със събитията и промените, бележещи знаково този период от развитието на българското общество, определен като преходен. Откриват се и реални паралели, съпътстващи кризите в установяването на представителната демокрация и кризите в репрезентативното в изкуството, които изваждат на преден план както директното присъствие тялото на народа, така и тялото на артиста в непосредствеността на случващото се в обществото. През анализа на художествените явления през този период се изяснява в едновременност и допълнителна светлина както самият период, така и себепризнанието на действащите артисти спрямо него.

В по-широк контекст през този период се разви и завърши един дял от художественото пространство, с което българското изкуство добива цялостност в разширеното многообразие на форми на изказ, включващи и акцията, перформанса, хепънинга, бодиарта, а художникът, вгледан в собственото си тяло, вижда през него социалното и екзистенциалното в жива връзка с вътрешните си реалности.

В това изследване се развива и доказва пряката връзка между политическите събития, сътресения и кризи и художествения опит, който резонира със своята директност на кризите на репрезентативност на институционално ниво. Светът преминава през тялото на художника, за да стане изкуство. Това преминаване е в основата на всички онези артистични практики в отказ от репрезентативност от този период. Реалността в своята тоталност се формира и канализира в тематизирането на тялото на артиста – става

конкретна и видима; конкретна и болезнена, опозната като личен опит в полето на изкуството.

ПРИНОСИ

Очертава онтологичните разлики в проявите и развитието на този жанр в българското изкуство и това на класическите авангарди в европейското изкуство от началото и средата на 20. в.

Разкрива автентичността на практиките, засягащи това изкуство в България, в пряко отношение и свързаност със социално-политическата и икономическата ситуация в разглеждания период, независимо от това, че стилистично и формално може да се възприеме като вторично спрямо европейското изкуство.

Попълва и обогатява полето на изобразителното изкуство от последните години с осмисляне на развилите се жанрове на пърформанса, акцията, хепънинга и бодиарта.

Предлага и прилага нов подход при анализ и разбиране на изобразителното изкуство в паралел и съпоставяне със социално-политическите промени и развитие на обществото. Към директното изкуство, при което отсъстват възможности за стилови и пластични анализи на творбите, както и заради прякото присъствие на автор в средата, подходът за изследване на социалния контекст е единствено приложим. Пряката връзка между действие и присъствие в публична среда извеждат на преден план идеологическите и последвали концептуални обосновки на авторите, отговарящи за действията си, и ги прави част от разбирането и интерпретирането на произведението, като предлага модел и метод на изследване на това изкуство в пряка връзка с идеологическото и социалното, определени от същността му на директно изкуство.

Чрез анализ на на голото, съблеченото и оголеното тяло се прави видима връзката между съвременното философско разбиране за същността и основата на политическото и оголения живот като фокус на акционисткото изкуство, бодиарта и пърформанса и прякото присъствие на тялото като последно и ултимативно доказателство за автентичност на акта на творчество.

Платформа за по-нататъшно изследване на това изкуство – уплътняване на информационното и аналитично поле с още автори, действия и смисли, пропуснати в това изследване, поради неговия формат.

Предлага разширен анализ и разбиране за телесния инструментариум, употребен в това изкуство, който може да се прилага в по-нататъшни изследвания, засягащи изкуството на живото действие.

Тематизира тялото на художника в неговите употреби и прояви, пронизани от актуалните социално-политически теми на настоящето - подход, който дава възможност за по-нататъшно развитие и допълване с нови теми в двупосочния анализ и разбиране както на обществото, така и на присъствието на артиста в него през собственото тяло и действия.

Дава възможност за анализ на обществото през теоретичното и идеологическо интерпретиране на действията на артиста като произведение.